

# cineforum 523



## Cineforum

Via Pignolo, 123  
24121 Bergamo  
Anno 53 - N. 3 Aprile 2013  
Spedizione in  
abbonamento postale  
DL 353/2003 (conv.in  
L.27/2/2004 n. 46)  
art. 1, comma 1 - DCB  
Poste Italiane S.p.a.

€ 8,00

■ Petzold, Fracassi e Lauria, Korine,  
Russell, Mendoza, Wright

■ **Percorsi** 40 registi per il futuro [2]  
Figure e capricci #2 ■ Sylvain George ■ *Marfa Girl*

■ **Berlinale 2013**





# il castello

un film di MASSIMO D'ANOLFI E MARTINA PARENTI

In collaborazione con Lab 80 film,  
un omaggio a tutti gli abbonati a Cineforum:  
allegato al numero 524 troveranno  
il dvd del film *Il castello*  
di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti

Il dvd sarà inoltre inviato in omaggio  
a quanti avvieranno un nuovo abbonamento  
entro il 31 agosto 2013

In vendita anche su [www.cinebuy.com](http://www.cinebuy.com)



# Argomenti femminili



## Adriano Piccardi

A un inizio d'anno denso e scoppiettante per quanto riguarda le uscite di nuovi film, che ha riempito di "speciali" i primi due numeri della rivista, sono succedute alcune settimane nel corso delle quali il livello medio dei titoli in uscita è per così dire rientrato nei termini della *normalità*. Non mancano certo un paio di film con i numeri giusti per mobilitare più degli altri attenzione e interesse: *La scelta di Barbara*, di Christian Petzold e *Spring Breakers*, di Harmony Korine. Si tratta di opere agli antipodi tra loro per argomenti e caratteristiche estetiche. Il primo, vincitore dell'Orso d'argento alla Berlinale 2012 e rappresentante ufficiale del cinema tedesco agli Oscar 2013, si muove nella sfera dell'etica intesa come difficoltà di compiere la scelta giusta in un contesto storico e politico soffocante, da qualsiasi punto di vista lo si consideri. Il registro è di conseguenza rigoroso, austero, di ascendenza classica. Di contro abbiamo le quattro ragazze californiane impegnate, secondo tradizione, a trovare se stesse in un viaggio rituale che, sradicandole dal loro contesto, le porta a confrontarsi con il lato oscuro dell'esistenza – provocando reazioni diverse e diversi comportamenti. Film provocante che, pur mostrando la sua intelligenza in alcune scelte di cast e di regia, resta forse un gradino sotto le sue intenzioni. O forse no.

Un terzo titolo si impone comunque tra le recensioni di questo mese. Si tratta di *Captive*, di Brillante Mendoza. È il primo film di Mendoza a essere, in Italia, proiettato nel normale circuito commerciale. Il cineasta filippino è da tempo seguito e amato da molti: un "oggetto di culto", come si dice, che però il pubblico normale – quello che ai festival non ci va e che pure è curioso di cinema – almeno nel nostro Paese non poteva permettersi su grande schermo. Al di là di accordi e disaccordi sul giudizio relativo al film, si è trattato dunque di un vero e proprio evento, a cui valeva la pena di concedere rilievo.

L'elemento che accomuna tre film così diversi (e questi tre ad altri di cui nelle pagine di questo numero si tratta) è senza dubbio la funzione protagonista rivestita dal soggetto femminile. Non esattamente una coincidenza, o quantomeno una coincidenza in qualche modo guidata, se consideriamo l'alto numero di titoli, appunto, "al femminile" che si sono affollati sugli schermi in coincidenza dell'8 marzo o negli immediati dintorni. La giornata della donna promossa a pieni voti dal marketing cinematografico. Niente di male, per carità, anche se fa un po' tristezza accorgersi della sfiducia evidentemente nutrita da parte dei distributori nei confronti di certi titoli – non certo recentissimi – che attendono proprio *questa* occasione per poter arrivare sul mercato. Oppure vedere come produzioni recenti siano pilotate nell'uscita esattamente su questa data, che ormai più tanto simbolica non deve essere, se viene considerata buona come semplice scaffale da cui pescare a proprio gusto. Ogni fascia potenziale di spettatrice è stata considerata, catalogata e rifornita del prodotto ritenuto giusto. Non si tratta di abbassare la mannaia del giudizio critico su questo o quest'altro film, quanto di prendere atto che l'occasione particolare ha mostrato nel modo più evidente – e in un certo senso illuminante – la struttura di mercato che sostiene (o vorrebbe sostenere) una distribuzione a prima vista spesso caotica e approssimativa. Tutto questo significa allora che il problema, in situazione "normale", deriva forse dall'incapacità di dare al pubblico una fisionomia riconoscibile, un profilo che ne moduli le tipologie degli interessi e della ricettività, cui adeguare proficuamente l'offerta. La parvenza di oggettività frutto dell'abbinamento tra un'entità solo all'apparenza definibile ("femminile") e un'occasione tra il rituale e il mondano, come ormai l'8 marzo di fatto viene declinato, semplifica certo le cose. Anche se questo comporta, talvolta, di rimanere un po' scoperti sugli argomenti.

# cineforum

rivista mensile  
di cultura cinematografica

anno 53 - n. 3 - Aprile 2013

Edita dalla  
**Federazione Italiana Cineforum**

**Direttore responsabile:**  
Adriano Piccardi • [adriano@cinforum.it](mailto:adriano@cinforum.it)

**Comitato di redazione:**  
Chiara Borroni, Gianluigi Bozza (direttore editoriale), Roberto Chiesi, Bruno Fornara, Luca Malavasi, Emanuela Martini, Angelo Signorelli, Fabrizio Tassi  
**Segreteria di redazione:**  
Arturo Invernici, Daniela Vincenzi

**Collaboratori:**  
Sergio Arecco, Elisa Baldini, Alberto Barbera, Marco Bertolino, Francesca Betteni-Barnes D., Pietro Bianchi, Pier Maria Bocchi, Paola Brunetta, Francesco Cattaneo, Massimo Causo, Rinaldo Censi, Carlo Chatrian, Andrea Chimento, Pasquale Cicchetti, Jonny Costantino, Emilio Cozzi, Giorgio Cremonini, Lorenzo Donghi, Simone Emiliani, Michele Fadda, Davide Ferrario, Andrea Frambrosi, Giampiero Frasca, Leonardo Gandini, Federico Gironi, Giuseppe Imperatore, Lorenzo Leone, Fabrizio Liberti, Nuccio Lodato, Pierpaolo Loffreda, Alessandra Mallamo, Roberto Manassero, Anton Giulio Mancino, Giacomo Manzoli, Michele Marangi, Matteo Marelli, Tullio Masoni, Emiliano Morreale, Alberto Morsiani, Umberto Mosca, Lorenzo Pellizzari, Alberto Pezzotta, Tina Porcelli, Piergiorgio Rauzi, Nicola Rossello, Lorenzo Rossi, Antonio Termenini, Dario Tomasi, Paolo Vecchi, Rinaldo Vignati, Chiara Zingariello.

**Progetto grafico e impaginazione:**  
Paolo Formenti - PIEFFE Grafica\*

**Amministrazione:**  
Cristina Lilli, Sergio Zampogna

**Redazione e amministrazione:**  
Via Pignolo, 123  
IT-24121 Bergamo  
tel. 035.36.13.61 - fax 035.34.12.55  
e-mail: [info@cinforum.it](mailto:info@cinforum.it)  
<http://www.cinforum.it>

**Abbonamento annuale (10 numeri):**  
Italia: 60,00 Euro  
Esteri: 80,00 Euro  
Extra Europa via aerea: 95,00 Euro  
Versamenti sul c.c.p. n. 11231248  
intestato a Federazione Italiana Cineforum,  
via Pignolo, 123 - 24121 Bergamo  
e-mail: [abbonamenti@cinforum.it](mailto:abbonamenti@cinforum.it)

**spedizione in abbonamento postale**  
DL 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art.  
1, comma 1, DCB - Bergamo

stampato presso **Graficasette**  
Bagnolo Mella, Brescia

**Distribuzione in libreria:**  
Joo Distribuzione - via F. Argelati 35  
20143 Milano - tel. 028375671 - fax 0258112324  
e-mail: [joodistribuzione@joodistribuzione.it](mailto:joodistribuzione@joodistribuzione.it)

Iscritto nel registro del Tribunale di  
Venezia al n. 307 del 25-5-1961



associato all'USPI  
Unione Stampa Periodica  
Italiana



In copertina  
*La scelta di Barbara* di Christian Petzold

## SOMMARIO

### EDITORIALE

Adriano Piccardi/Argomenti femminili 1

### I FILM

Roberto Chiesi/*La scelta di Barbara* di Christian Petzold 5  
Riccardo Lascialfari/*The Summit* di Franco Fracassi e Massimo Lauria 10  
Antonio Termenini/*Spring Breakers - Una vacanza da sballo di Harmony Korine* 14  
Giampiero Frasca/*Il lato positivo* di David O. Russell 18  
Matteo Marelli/*Captive di Brillante Mendoza* 22  
Giancarlo Mancini/*Anna Karenina* di Joe Wright 26

Rinaldo Vignati, Paola Brunetta, Fabrizio Liberti,  
Antonio Termenini, Roberto Chiesi, Nicola Rossello, Elisa Baldini,  
Giacomo Calzoni, Valentina Alfonsi/*The Sessions. Gli incontri - Upside Down - La cuoca del Presidente - La frode - Pinocchio - Educazione siberiana - I figlio dell'altra - Amiche da morire - Gangster Squad - Buongiorno papà - Ci vuole un gran fisico* 29

### PERCORSI

Federico Pedroni, Nicola Falcinella, Michele Marangi,  
Federico Gironi, Emiliano Morreale, Chiara Borroni,  
Elisa Baldini, Roberto Manassero, Simone Emiliani,  
Daniela Persico/40 registi per il futuro [2]: Sean Baker - Aida Begic - Gianluca e Massimiliano De Serio - Rian Johnson - Pietro Marcello - Oren Moverman - Cristian Mungiu - Nicolás Pereda - Céline Sciamma - Athina Rachel Tsangari 44  
Sergio Arecco/*Figure e capricci #2. Ricco e strano: il significativo teatro* 55  
Valentina Alfonsi/*Sylvain George* 64  
Pietro Bianchi/*Marfa Girl* 72

### FESTIVAL BERLINALE 2013

Simone Emiliani/*Concorso* 77  
Roberto Manassero/*Forum* 80  
Massimo Causo/*Panorama* 82

DVD a cura di Arturo Invernici 85

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 89

LIBRI a cura di Adriano Piccardi e Anton Giulio Mancino 95

INFO dal lunedì al venerdì - 9.30/13.30 - Tel. 035 361361 - [abbonamenti@cinforum.it](mailto:abbonamenti@cinforum.it)

# i film

La scelta di barbara  
The Summit  
Spring Breakers  
Il lato positivo  
Captive  
Anna Karenina



# LA SCELTA DI BARBARA

Christian Petzold



# La prigioniera

Roberto Chiesi

Il decimo film di Christian Petzold, *Barbara*, è attraversato da un'immagine ricorrente: la protagonista, una donna avvenente e ancora giovane, bionda, felina e dai grandi occhi inquieti, corre in bicicletta in un paesaggio di campagna dove boschi e prati sembrano immersi in un'ineffabile serenità. È lo spazio libero e indifferente che lei percorre per raggiungere l'ospedale dove lavora e dove arriva «mai con un minuto di anticipo», come commenta un funzionario della Stasi. Vediamo spesso anche i movimenti quotidiani, diurni o serali, di Barbara nei pressi della sua modesta abitazione, mentre scende dalla corriera o dalla bicicletta nella luce che avvolge il quartiere in cromatismi caldi, anch'essi rassicuranti. In realtà quel paesaggio rurale, che si estende fino al mare aperto, è una prigionia. La prigionia della Germania Est del 1980, sia pure con qualche recesso dove si può tentare di eludere la sorveglianza. Un grande carcere che, nel film, assume una dimensione angosciosamente insulare: spazi aperti, boschivi e marini, ma in realtà chiusi dalle invisibili e visibili interdizioni di una zona di frontiera dove non si concedono nulla osta. Il mare domina l'inquadratura soltanto nelle sequenze che precedono il finale: dovrebbe essere l'immagine della libertà raggiungibile...

Il contrasto fra l'ambiente naturale e le coatte condizioni di vita – soprattutto se, come Barbara, si è stati schedati come dissidenti – è una delle chiavi scelte da Petzold per rievocare l'acquario della Germania Est di trent'anni fa senza affidarsi a elementi scenografici esteriori: le effigi del comunismo sono pressoché assenti dal film, dove le scenografie di Kade Gruber privilegiano la nudità di ambienti

che, se appartengono ai primi anni Ottanta, mantengono sempre un margine di indeterminatezza temporale.

*Barbara* è il primo film finalmente edito in Italia dell'autore che è considerato la punta di diamante della "scuola di Berlino" (dove si sono formati anche Thomas Arslan, Angela Schanelec, Christoph Hochhäusler, Ulrich Köhler, Henner Winckler, Hans-Christian Schmidt) e che probabilmente ha pagato il proprio stile allusivo e laconico con qualche difficoltà a trovare una distribuzione, non solo nella nostra Penisola ma anche in Francia e in Gran Bretagna.

Classe 1960, Petzold proviene da studi di germanistica e teatro a Berlino, ha esercitato un'intensa attività di critico cinematografico e dopo alcuni cortometraggi ha realizzato vari film televisivi, fra cui *Pilotinnen* (Donne pilota, 1995), ispirato alla letteratura noir statunitense, per poi arrivare al cinema – e a un immediato successo di pubblico – con *Die innere Sicherheit* (La sicurezza interna, 2000), su una coppia di terroristi della RAF con figlio adolescente, in clandestinità da quindici anni e sempre più scissi dalla realtà concreta, seguito da *Toter Mann* (Uomo morto, 2001, film tv), *Wolfsburg* (2003), *Gespenster* (Fantasmi, 2005), su una donna che mette a repentaglio la propria salute mentale pur di ritrovare sua figlia, rapita molti anni prima, e che crede di riconoscere in una giovane vagabonda; il notevole *Yella* (2007), che descrive il malessere di una transfuga dall'Est che, passata all'Ovest, penetra nell'universo delle grandi aziende ma continua a essere tormentata dal proprio passato; *Jerichow* (2008), una sorta di trasposizione contemporanea del *Postino suona sem-*

pre due volte, e *Barbara*, che segna la sua affermazione internazionale ed è stato premiato con l'Orso d'argento al festival di Berlino. Petzold ha sperimentato generi narrativi differenti, imprimendovi sempre il proprio stile reticente e rarefatto, che privilegia le atmosfere e la densità evocativa degli ambienti sull'azione.

Dopo *Toter Mann*, *Wolfsburg*, *Yella* e *Jerichow*, è la quinta volta che sceglie come interprete Nina Hoss (già vista in Italia in *Masai bianca*, 2005, di Hermine Huntgeburth e soprattutto in *Le particelle elementari*, 2006, di Oskar Roehler), che ha diretto anche a teatro. In *Yella* e in *Jerichow*, la Hoss ha incarnato figure dal carattere forte e dalla conturbante sensualità, che, come nell'ultimo film, cercano di evadere da un presente tormentato. Gioca magistralmente sull'essenzialità e sull'allusività ora ambigua ora emotiva di gesti e sguardi: *Barbara* la consacra una delle più intense attrici europee di oggi. La raffinatezza della sua recitazione ha trovato nella scrittura filmica di Petzold una consonanza perfetta, in un tessuto visivo e narrativo dominato dalle attese, dalle sospensioni e dai silenzi che decantano la fenomenologia di un personaggio colto in una dimensione di cambiamento dove nulla è esplicito e il mistero di una donna, la sua imprevedibilità traspaiono dalla

trepidazione degli sguardi e da reazioni fisiche appena percettibili.

## UN'ALCHIMIA IMPREVEDIBILE

«Mi piacciono quei personaggi che hanno uno scopo ma gli viene impedito di raggiungerlo. Sono obbligati a trasformarsi. Questo processo di trasformazione è eminentemente cinematografico: il cinema mostra il divenire, e non l'essere. Il cinema mostra sempre la transizione da un momento a un altro, e questo mi piace molto. Perché dei personaggi femminili? Perché non sono una donna. Ciò facilita e al tempo stesso rende complesso il mio lavoro» (1). In *Barbara*, infatti, assistiamo a un silenzioso e imprevedibile processo di metamorfosi, che conduce la protagonista a scegliere il giovane primario, prigioniero come lei nell'Est, al proprio amante, Jörg, uomo d'affari appagato dell'Ovest. Imprevedibile perché la donna finisce per preferire a un altrove che sembra fin troppo radioso, la realtà di un sentimento che scopre, quasi suo malgrado, nascosto nella dimensione paranoica del proprio quotidiano (2). La pediatra che arriva da Berlino, reca sul volto qualche lieve segno dell'usura e delle mortificazioni di chi è stato punito per la propria disobbedienza (nella prima sequenza, Barbara viene spiata da una finestra dal primario André e dal funzionario della Stasi, come un elemento estraneo che deve essere, appunto, tenuto sotto controllo). La sua angoscia diviene evidente nell'ossessività con cui fuma quando, dove e come può (sigarette occidentali) ma soprattutto dalle luci degli sguardi, dove si alternano durezza difensiva e ansia da animale braccato.

Il suo comportamento, nei confronti di André come degli altri, è ispirato a una diffidenza che soltanto in un secondo tempo scopriremo essere giustificata dalle intrusioni continue della polizia e dal controllo "intimo" cui un'agente la sottopone con regolare gratuità. Il suo appartamento, del resto, è una sorta di cella carceraria dissimulata, uno spazio che può essere violato in ogni momento dai poliziotti o dalla guardiana, e quindi dove alligna una tensione permanente, accentuata proprio dal fatto che non deflagra mai nulla di eclatante e si rimane in un'opprimente attesa. Qualunque scherano del regime può violare il tempo e lo spazio domestico di Barbara in ogni momento: lo si vede fin dal suo arrivo, quando la guardiana-vicina le impone di seguirla in cantina, nonostante la dottoressa stesse facendo il bagno e le prospetta che in estate







dovrà pulire lei stessa le scale “senz’acqua”. Barbara sussulta a ogni passaggio di automobile nelle vicinanze come a ogni squillo del campanello, perché possono essere i funzionari della Stasi e la routine del suo quotidiano domestico è segnata dalla precipitazione furtiva con cui deve spesso nascondere oggetti o soldi che potrebbero comprometterla (per poi occultare il denaro procuratole dal fidanzato Jörg in un nascondiglio fra il bosco e il mare, vicino a un grande crocifisso).

La precarietà “permeabile” del suo appartamento è speculare all’aleatorietà degli spazi “rubati” dove incontra Jörg, prima il bosco dove fanno l’amore, poi in un albergo. Qui Petzold, in una sequenza memorabile, inserisce l’incontro casuale di Barbara con Steffi, una ragazza più giovane, amante occasionale di un collega di Jörg, che sogna l’Occidente soprattutto perché attratta dai soldi e dal benessere. Le due donne

sfogliano un catalogo di prodotti ma all’entusiasmo puerile e venale di Steffi corrispondono i dubbi taciti che affiorano in Barbara, a cui Jörg promette che non dovrà neanche lavorare, in Occidente, perché lui guadagna abbastanza (e in tal modo le prospetta l’obliterazione “coniugale” della sua identità di medico). Alla giovinezza allegramente cinica di Steffi si contrappone quella sofferta e martirizzata di Stella, la ragazza fuggita dal correzionale-lager, in cui Barbara riconosce qualche lineamento di se stessa e che aiuterà a fuggire in Occidente. Nelle sequenze precedenti, Petzold aveva descritto, con finezza, la lenta e graduale alchimia che scaturisce fra André e Barbara, entrambi esiliati in provincia (l’uomo ne parla quasi come di un’espiazione, forse in un rimando al *Medico di campagna* di Balzac), entrambi uniti dalla passione per il proprio lavoro (si pensi alla sintonia che emerge quando il dot-



tore analizza i “segreti” di *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulpan* di Rembrandt). L'attrazione fisica e sentimentale fra i due passa attraverso l'apparente ostilità della donna, che in realtà lascia già intravedere il maturare di sentimenti contraddittori.

Come nei film precedenti, inoltre, Petzold insinua in alcune scene delle tonalità che aggiungono sfumature complesse al racconto: si pensi al giovane paziente che ha tentato il suicidio e al risveglio dal coma ha ritro-

vato la lucidità ma è diventato anaffettivo, come se fosse effettivamente riuscito a sopprimere una parte della propria identità. È proprio al suo capezzale che avviene l'incontro muto e lo scambio definitivo di sguardi e sorrisi fra Barbara e André.

(1) *Interview – Christian Petzold*, intervista a cura di Gustave Shaïmi, Courte-Focale.fr, 16 febbraio 2012.

(2) Il regista ha preferito concludere in modo più ottimista il finale del film, rispetto alla sceneggiatura originaria.

## LA SCELTA DI BARBARA Christian Petzold

*Titolo originale:* Barbara. *Regia e soggetto:* Christian Petzold. *Sceneggiatura:* Christian Petzold, Harun Farocki (consulenza). *Fotografia:* Hans Fromm. *Montaggio:* Bettina Böhler. *Musica:* Stefan Will. *Scenografia:* Kade D. Gruber. *Costumi:* Anette Guther. *Interpreti:* Nina Hoss (Barbara), Ronald Zehrfeld (André), Jasna Fritzi Bauer (Stella), Mark Waschke (Jörg), Rainer Bock (Klaus Schütz), Christina Hecke (Schulze), Peter Benedict (Gerhard), Susanne Bormann (Steffi), Claudia Geisler (Schlösser, la capoinfermiera), Rosa Enskat (Bungert, la guardiana), Anette Daugart (la collega di Schütz), Jannik Schümann (Mario), Alicia Von Rittberg (Angie), Kirsten Block (Friedl Schütz), Irene Rindje (la sorella di Friedl), Selin Barbara Petzold (Maria Selin), Thomas Bading (l'accordatore), Christoph Krix (il vicino di André), Thomas Neumann (il pensionato in auto). *Produzione:* Dorissa Berninger, Andreas Schreitmüller, Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber per Schramm Film Koerner & Weber/ZDF/Arte. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 105'. *Origine:* Germania, 2012.

1980, Repubblica Democratica Tedesca. Barbara, chirurgo-pediatra di un importante ospedale berlinese, è stata costretta a trasferirsi in provincia perché sospettata di voler fuggire nella Germania Ovest. Mantiene nei confronti dei nuovi colleghi un'attitudine riservata e fredda ma questo non scoraggia il giovane direttore, André, che le riserva continue attenzioni. La donna, che subisce regolari e umilianti controlli da parte della polizia nel disadorno appartamento in cui vive, muta atteggiamento soltanto con Stella, una ragazza fuggita da un istituto correzionale, colpita dalla meningite e in attesa di un bambino. In segreto, Barbara si incontra ogni tanto con il suo amante, Jörg, agiato uomo d'affari dell'Ovest, che le porta del denaro e prepara la sua fuga. André, che continua a corteggiarla con discrezione, le confida di essere stato anch'egli retrocesso per un incidente che gli ha rovinato la carriera. Ricondotta al correzionale, Stella fugge proprio pochi giorni prima della fuga via mare di Barbara organizzata da Jörg...

# THE SUMMIT

Franco Fracassi e Massimo Lauria



# Oltre la topografia dell'orrore

Riccardo Lascialfari

Come hanno insegnato prima Wilhelm Reich e poi Alexander Lowen, l'esperienza dell'angoscia, come quella della paura o del terrore, sono destinate a rimanere mute, inesprese e "trattenute" nel corpo se il contesto in cui si manifestano non permette di scaricarne energeticamente il peso, avvertito dal soggetto come "insopportabile". *The Summit* si apre con un'immagine pittorica modellata su alcuni primi piani dei manifestanti coinvolti negli scontri: l'immagine allude al celebre *Urlo* di Munch, ma qui non ci si coprono le orecchie, né il volto è fissato in una smorfia grottesca. Nel ricordare episodi ed eventi, tutti gli intervistati, mossi da un riflesso inconscio, si portano la mano alla bocca come a soffocare sul nascere l'esplicitazione di qualcosa che ritengono "inesprimibile".

Sono trascorsi dodici anni dal G8 di Genova, eppure è ancora traumatico, per molti impossibile, trovare le parole per raccontare ciò che accadde tra il 19 e il 22 luglio 2001. Vuole anzitutto ricordarci questo il documentario di Franco Fracassi e Massimo Lauria, presentato per la prima volta alla Berlinale 2012 nella Sezione Panorama Dokumente e poi approdato nelle sale italiane, con qualche difficoltà distributiva, nel febbraio 2013: sembra assurdo ma più di un esercente ha detto no pensando alle concomitanti elezioni politiche (ndr). L'idea nacque nel 2008, quando i due autori si accorsero che a dispetto di tutto ciò era stato mostrato sul G8 (solo Wikipedia conta ormai quindici documentari, più numerosi speciali tv) mancasse all'appello un'opera che anziché illustrare ancora una volta *come* fossero andate le cose ne spiegasse il *perché*.

Frutto del lavoro e della collaborazione di decine persone, di una quantità enorme di documenti con-

sultati, di oltre mille ore di registrazione audio ascoltate e centinaia di video visionati, *The Summit* è forse il primo documentario che tenta di collocare la vicenda giudiziaria e politica riguardante gli abusi delle forze dell'ordine al G8 di Genova in un contesto europeo e internazionale, ravvedendo la collaborazione di più soggetti istituzionali, consapevoli, chi più chi meno, di poter mettere in pratica una repressione strategicamente decisa altrove. Non certo, come si è voluto far credere per anni, improvvisata tra le vie della città ligure perché si era dovuto rispondere all'assalto imprevisto dei Black Bloc. Di imprevisto sembra esserci stato ben poco. Nella loro ricostruzione, Fracassi e Lauria non abbandonano l'epicentro degli avvenimenti ma cercano di allargare la prospettiva. L'oggetto d'indagine rimane lo stesso ma lo spettatore – come accade di fronte a un De Chirico o a un Monet – può indietreggiare: evita così di farsi sopraffare dalla materia che sta osservando e coglie aspetti che a una prima lettura non sempre emergono chiari.

Il riposizionamento critico va considerato anche sotto il profilo linguistico perché lo spazio che in altre opere è dedicato a vicende specifiche (pensiamo al già citato *Diaz* di Daniele Vicari o a *Carlo Giuliani ragazzo* di Francesca Comencini) in *The Summit* è riservato al riordino complessivo e diacronico dei fatti, alle testimonianze di esponenti del sindacato di polizia e di membri del Co.Pa.Co. (Comitato parlamentare di controllo sui servizi segreti), nonché di esperti di lotta armata e di tecniche di guerriglia. Ma soprattutto si elencano noni e cognomi senza ricorre a pseudonimi.



Quella che Fracassi e Lauria dispiegano sullo schermo è una sorta di “topografia dell’orrore”: luoghi, piazze, incroci stradali – da piazza Dante a via Gastaldi, da piazza Paolo Da Novi a via Tolemaide – trasformati in altrettanti teatri di guerra. Sconvolgono ancora, nella loro gravità surreale, le immagini dei gommoni della Guardia di Finanza pronti a “sbarcare” sulla spiaggia antistante Piazzale Kennedy (21 luglio): lì il corteo pacifico dei Cobas della scuola a cui partecipano anche famiglie con bambini e persino anziani è costretto in un angolo dopo alcuni scontri tra poliziotti e Black Bloc e i più disperati (o i più scaltri) non vedono altra via d’uscita che il mare aperto. Ma in quei giorni «non c’era scampo, eravamo topi in trappola», racconta un manifestante.

I fatti del G8, questa la tesi principale di *The Summit*, non furono altro che l’esito di una pianificazione. Motivata da decisioni che interessavano non soltanto il Ministero dell’Interno (il governo Berlusconi allora in carica doveva scongiurare il veri-

ficarsi di un autunno caldo) ma anche l’intelligence europea. In questo modo fu possibile dirottare l’attenzione dei media (dunque l’attenzione *tout court*) dall’aspetto politico/diplomatico del vertice a una questione di emergenza e di ordine pubblico. L’obiettivo vero? Dare un segnale inequivocabile al movimento no-global. Una strategia che ha avuto la sua progressione e le sue tappe di avvicinamento. Seattle, novembre 1999 (seicento arresti). Praga, settembre 2000 (migliaia di poliziotti che ricorrono a proiettili al pepe, idranti e lacrimogeni). Nizza, dicembre 2000. Goteborg, giugno 2001: è qui, con le tv che trasmettono la sequenza del poliziotto che mira alla schiena di un ragazzo e fa fuoco, che si cerca per la prima volta il morto “funzionale”, ed è sempre nella città svedese che si registra un attacco premeditato a una scuola. Ancora non cruento (gli occupanti furono costretti a rimanere immobili per terra lunghe ore sotto la pioggia) se pensiamo a ciò che accadrà alla Diaz o nella caserma di Bolzaneto. Infine il vertice di Napoli,



marzo 2001: migliaia di agenti caricano da ogni lato i manifestanti, bloccando ogni via di uscita. Topi in trappola, appunto. La prova generale in attesa della “prima” di Genova.

*The Summit* non ricorre che in minima parte alle immagini di violenza brutale cui peraltro (e purtroppo) ci siamo assuefatti. Preferisce raccogliere dati e risultanze processuali, citare documenti sull’organizzazione della sicurezza a Genova tenuti allora segreti, mostrare note informative destinate alla Questura che davano per “certa” la presenza tra i manifestanti di infiltrati della destra neonazista: circolate nei giorni precedenti l’apertura del vertice furono, chissà perché,

ignorate. Apprendere poi che le forze dell’ordine impiegate al G8 utilizzarono un tipo di lacrimogeno, il CS4, classificato come «arma di distruzione di massa e cancerogeno», non fa che accrescere l’incredulità e lo stupore. C’è chi, per questo motivo, ha lasciato sulle strade di Genova «il 37% dei propri polmoni».

È significativo constatare come la dichiarazione di Amnesty International – durante il vertice del G8 di Genova si è verificata «la più grande sospensione dei diritti democratici in un Paese occidentale dalla Seconda guerra mondiale» – trovi una conferma inesorabile e quasi empirica nelle testimonianze di chi ne rimase vittima. Per questo ci richiamavamo in apertura a un dramma concreto e palpabile che è penetrato fin nelle viscere. Quasi fossimo di fronte alle conseguenze di un fall-out nucleare, quando nell’aria e addosso rimane soltanto il sapore acre del veleno che ha distrutto ogni forma di vita intorno a sé, le parole degli intervistati rimandano curiosamente e con raggelante coincidenza a una memoria olfattiva, non a caso la più persistente e ancestrale. Dalla «puzza di sudore» dei poliziotti al loro ansimare «come fossero bestie in caccia», dalla strana espressione di alcuni carabinieri («Sembravano alterati chimicamente») alle vessazioni gratuite, si ha l’impressione che oltre a quella dei diritti sia andata in scena anche un’altra sospensione: quella dei freni inibitori, in altre parole della ragione stessa. Una furia cieca. «Obbedire a occhi chiusi è l’inizio del panico», ha scritto Merleau-Ponty. Con la sua efficace opera di ricognizione storica e documentale, *The Summit* ci ricorda che – al di là delle condanne, comunque parziali, inflitte dai tribunali ai responsabili dei reati più gravi – sui fatti del G8 di Genova molti occhi si devono ancora aprire. Anzi, spalancare. Alla ricerca della verità.

## THE SUMMIT Franco Fracassi e Massimo Lauria

*Regia:* Franco Fracassi, Massimo Lauria. *Sceneggiatura:* Vincenzo Crocitto, Eleonora Ferrazzi, Franco Fracassi, Massimo Lauria, Daniela Mastrosimini, Vincenzo Perrone, Andrea Petrosino, Fabiana Tacente. *Fotografia:* Furio Bruzzone. *Montaggio:* Gustavo Alfano. *Musica:* Francesco Marchetti, Alessandro Molinari. *Con:* don Andrea Gallo, Vittorio Agnoletto, Claudio Giardullo, Sergio Finardi, Fabio Mini, Vincenzo Canterini, Dario Rossi, Ciro Scalera, Daniela Debolini (voce narrante), Antonio Angrisano, Emiliano Reggente, Max Plinio (voci). *Produzione:* Telemaco, Thalia Group/Minerva Pictures/Video Voyagers/Eidos Communications. *Distribuzione:* Minerva. *Durata:* 97’. *Origine:* Italia, 2013.

*Il documentario ricostruisce i drammatici avvenimenti del luglio 2001, quando durante il G8 di Genova scoppiarono da un lato violente proteste contro la globalizzazione, e dall’altro le squadre antisommossa aggredirono brutalmente pacifici manifestanti (avvenimento classificato da Amnesty International come una delle più gravi violazioni dei diritti umani in Europa dopo la Seconda guerra mondiale). Attraverso le testimonianze dei manifestanti, degli storici e di chi in quei giorni era a Genova, si cerca di far luce su quanto accadde e perché accadde.*

# SPRING BREAKERS

## UNA VACANZA DA SBALLO

Harmony Korine



# Trasgressione senza liberazione

Antonio Termenini

Già dal titolo, *Spring Breakers*, si insinua il concetto di frattura, di interruzione, di momento “altro”. Di una situazione rescissa rispetto alla normalità. La normalità che vivono quattro ragazze californiane, nella frequentazione quotidiana della scuola, dei party sulle spiagge accecanti della West Coast. Nella tradizione statunitense lo *spring break* è il momento dell’evasione, della trasgressione, quasi una “liberazione”. Per Faith, Candy, Brit e Cotty è qualcosa di più, però. È un viaggio di speranza, di nuovi orizzonti, di nuove prospettive. Harmony Korine ha unito, nel suo quarto film da regista, la tradizione del road movie americano, il senso

dello spostamento, della *wilderness*, della ricerca dello spazio che diventa anche ricerca al proprio interno, con il classico racconto di formazione; la parabola adolescenziale, tipica per chi fa del centro della propria narrazione le vicende di un gruppo di adolescenti.

All’interno del variegato panorama *indie* del cinema americano, Harmony Korine è una delle figure più sfuggenti, che si fatica a catalogare o a inserire in griglie critiche precostituite. Amico intimo di Gus Van Sant e di Werner Herzog (entrambi protagonisti dell’unico romanzo di fiction scritto dal regista di Portland, *Pink*), Korine ha scritto importanti sceneggiature, come quella di *Kids* di Larry Clark, ed è stato influenzato per un certo periodo dai dettami del Dogma vontrieriano, che hanno portato alla realizzazione del controverso *Gummo*. A Korine interessano certo gli *outcasts*, i *dropout*, gli emarginati, i reietti, come tanti padri della controcultura americana anni Settanta, ma il suo non è propriamente uno sguardo voyeuristico sui corpi come quello di Clark, né uno compiaciuto sulle superfici. La sua non è l’estetica del “bello e maledetto”, non esiste il compiacimento di Clark nel filmare corpi nudi che copulano. Né si può parlare di un facile maledettismo generazionale o ideologico.

Korine, in questo senso, è il meno “politico” dei registi *indie* americani. Allo stesso modo, la sua riflessione non sarà mai quella di un Van Sant. In *Spring Breakers* si evoca spesso la morte, la si vede, ma la dimensione metafisica che attraversava la trilogia, da *Gerry* a *Last Days*, passando per *Elephant*, e senza dimenticare







*Restless*, non appartiene a questo film come non apparirà mai alla poetica di Korine. Sin dalle scene iniziali, *Spring Breakers* è un lungo trip nella mente di quattro adolescenti annoiate che, partecipando a un rito obbligato, vedono cambiare ineluttabilmente le parabole delle proprie esistenze. Nella premessa californiana Korine affastella immagini da videoclip, una dietro l'altra, senza alcuna connessione, già lisergiche, attraversate da cromatismi pop, kitsch, solo in funzione della presentazione delle quattro ragazze.

Ancora in un'ottica ellittica, ciò che Korine ci mostrerà, però, poi, fondamentale nelle scelte che le quattro ragazze prenderanno, una volta arrivate in Florida, durante il rito dello *spring break*. Faith, sin dal nome, è una ragazza che, accanto a una trasgressione "forzata", passa gran parte delle sue giornate in gruppi di preghiera alla periferia di L.A., parla spesso con la nonna (che non vediamo mai, come tutti i parenti delle ragazze) prima, durante e dopo il viaggio. È la più insicura, la più fragile delle quattro, l'unica che non parteciperà alla rapina per racimolare i soldi per viaggiare in Florida. Anche Candy ha bisogno di comunicare spesso tutta la sua inadeguatezza rispetto alla realtà che vive e dalla

quale vuole fuggire. Brit e Cotty sono le più disinibite, quelle che fino alla fine interpreteranno il ruolo delle vendicatrici senza scrupoli.

L'arrivo in Florida porta all'ennesima potenza il *côté* kitsch dell'operazione di Korine: party selvaggi notturni, corpi che si sovrappongono, si toccano, si strusciano, senza però mai toccarsi o penetrarsi fino in fondo. Non credo che Korine lo abbia fatto per una questione di censura. I suoi adolescenti, in particolare qui, sono diversi da quelli di Larry Clark, che nel finale di *Ken Park* si leccano, si penetrano. Korine insiste su una sorta di simulazione accentuata, pruriginosa, mai estrema a livello sessuale. Anche nel consumare le droghe il suo sguardo si concentra più sulla fruizione che non sulla preparazione o sugli effetti devastanti.

Dal momento in cui le ragazze conoscono Alien (James Franco, altro corpo attoriale unico nel panorama cinematografico contemporaneo) *Spring Breakers* prende un'altra piega. La narrazione si fa più compatta, consequenziale, si focalizza su alcuni caratteri e situazioni ben precise. Si esce dal trip lisergico e si entra in una realtà, sempre distorta, ma che torna ad assomigliare a quella lasciata in California. Al sesso si sovrappone la



violenza, la dialettica interna alla bande e al controllo del territorio. Anche le luci cambiano. Da lisergiche si fanno bianche, o nere, nel buio della notte, negli agguati sanguinari. Sono le stesse location del Don Winslow del romanzo *Le belve* e dell'omonimo film di Oliver Stone. Ma Stone sceglieva il pulp e una violenza fumettistica poco adatta alle sue corde di cineasta profondamente ideologico e civilmente impegnato.

La violenza a cui le ragazze si associano è la naturale prosecuzione della noia e del vuoto che vivevano quando si trovavano in California. Richiamata dalla sua educazione cattolica, Faith torna indietro, e anche Candy inizia a pensare alla sua vita dopo il *break*. La violenza

che anima Brit e Cotty è senza un motivo apparente. Le due non sono interessate agli affari loschi di Alien, ai suoi giochi di potere, nemmeno al controllo del territorio. Certo, sono affascinate da questo gangster rasta bianco, giocano a un sesso più che mai simulato con lui. A tratti il *break* si fa ancora più eccitante. Ma è la noia, o forse qualcosa di oscuro a spingerle alla violenza.

Una delle caratteristiche delle sceneggiature di Harmony Korine, quella di *Kids* di Larry Clark, ad esempio, è quella di essere dei semplici canovacci, punti di partenza, o accumulo di spunti vari, senza un ordine, al servizio dei loro interpreti, per lo più registi particolarmente estrosi. Non dimentichiamo che la prima fonte di *Elephant* di Van Sant non fu uno *script* del fasullo JT Leroy, ma proprio una sceneggiatura di Harmony Korine. Nella parte finale di *Spring Breakers* le ragazze "giustiziere della notte" appaiono essere mosse dal "non movente" dei due assassini della Columbine messi in scena da Van Sant.

Come detto in precedenza Korine non è così raffinato, la metafisica, la riflessione sulla morte non lo tocca, così come quella sul Tempo e sulla relatività del Vero e del Reale. Però è importante che costruisca il ritratto di una generazione (femminile in questo caso) che non riesce a trovare risposte e sbocchi alla voglia di crescere e di ribellarsi e quindi, in qualche modo, anche di adattarsi alla realtà, senza moralismi, né compiaciuti voyeurismi. Solo mostrando. Così come accadeva in *Elephant*. E, in modo dissacrante e beffardo, utilizzando come protagonisti due delle icone positive e solari di questa generazione di adolescenti, Selena Gomez e Vanessa Hudgens.

## SPRING BREAKERS – UNA VACANZA DA SBALLO Harmony Korine

*Titolo originale:* Spring Breakers. *Regia e sceneggiatura:* Harmony Korine. *Fotografia:* Benoît Debie. *Montaggio:* Douglas Crise. *Musica:* Cliff Martinez, Skrillex. *Scenografia:* Helliott Hostetter. *Costumi:* Heidi Bivens. *Interpreti:* Selena Gomez (Faith), Vanessa Hudgens (Candy), Ashley Benson (Brit), Rachel Korine (Cotty), James Franco (Alien), Gucci Mane (Archie), Heather Morris (Bess), Ash Lendzion (Forest), Emma Holzer (Heather), Lee Irby (il professore di storia), Jeff Jarrett (il consigliere spirituale), John McClain (il giudice), Paige Anderson (l'agente di custodia), Rebecca Jauffman (la cheerleader), Tony Robinette (il nerd), Josh Randall, Travis Duncan (i palestrati). *Produzione:* Jordan Gertner, David Zander, Charles Marie Anthonioz, Chris Hanley, Susan Kirr, Mike Weber per Muse Productions/O' Salvation/Division Films/Iconoclast/Radar Picture/Harlequin Pictures. *Distribuzione:* BIM. *Durata:* 94'. *Origine:* USA, 2012.

Vivono in California quattro ragazze, Faith, Candy, Brit e Cotty che, annoiate dagli studi, decidono di fare un lungo viaggio in pulman per la Florida, in occasione del tradizionale spring break, una sorta di rito iniziatico che si ripete ogni anno per migliaia di giovani americani. Già prima di partire le ragazze fanno largo uso di stupefacenti di ogni tipo, durante party selvaggi. Per poter andare in Florida hanno però bisogno di derubare uno store. Solo Faith non partecipa alla rapina. In Florida le ragazze sono scatenate, senza alcun freno. Appaiono felici e realizzate. Dopo un po', però, cominciano a interrogarsi sul loro futuro e sulle scelte che dovranno compiere una volta tornate in California. A loro si avvicina il gangster Alien, che gestisce un largo traffico di droga, in competizione con altre bande locali. Alien si prende cura di loro, forse se ne innamora. Faith, però, non se la sente, in particolare quando nella loro vita fa irruzione la violenza delle strade che Alien pratica quotidianamente per mantenere la sua supremazia. Poco dopo anche Candy decide di tornare. Rimangono Brit e Cotty, che divengono complici di Alien.

# IL LATO POSITIVO

David O. Russell



# La farneticazione è una categoria dello spirito

Giampiero Frasca

«No Manure, no Magic». Sono queste le parole che Jason Schwartzman rivolgeva al suo alter ego Mark Wahlberg nel finale del vorticoso viaggio filosofico-esistenziale di *I Love Huckabees – Le strane coincidenze della vita* (2004): se la vita è inevitabilmente legata all'umana sofferenza, solo uscendo con fatica dal letame che la caratterizza può originarsi l'incanto di una nuova (e altrettanto stravagante) consapevolezza. Osservando la costruzione delle storie e le elaborate conclusioni allestite da David O. Russell nelle sue manifestazioni più leggere, pare proprio che questo complesso percorso caratterizzi ogni aspetto delle sue commedie. Immersione nella crisi e inaspettato riaffiorare in virtù di certezze labili ma di segno differente. Così era per lo Schwartzman in cerca di astruse e fallaci coincidenze, smarrito in un gorgo di insoddisfazioni, paure e invidiose conflittualità interpretate contraddittoriamente da presunti esperti esistenziali. Così era anche per il Ben Stiller di *Amori e disastri* (*Flirting with Disaster*, 1996), la cui incompletezza personale si trasformava in un girovagare alla ricerca di un'origine genetica mai chiarita sulle strade confuse di un'America altrettanto priva di una precisa identità.

E così è per il Pat Solitano interpretato da Bradley Cooper di *Il lato positivo*. Caduta e redenzione. Ipotesi esistente già nella tradizionale struttura della commedia. Ciò che cambia è la farcitura tra il punto di una crisi già in atto (e spesso compresa in corso d'opera) e quello di approdo, in cui le carte si mischiano lasciando intravedere un happy end inevitabile, problematico e falsamente

consolatorio. Le commedie di Russell, infatti, privandosi di riconoscibili funzioni cardinali, camuffate in mezzo a effetti di ritmo e a cambi di registro, inseriscono in una struttura apparentemente caotica un'ipertrofica presenza di catalisi che rende frenetico e talvolta delirante un racconto arricchito di dialoghi scoppiettanti, talvolta lunari, spesso accavallati, in un *overlapping* hawksiano effervescente e farneticante (che s'impadronisce insolitamente anche degli altri lavori: basterebbe dare uno sguardo ai momenti di stasi di *Three Kings* o ai complessi rapporti familiari di *The Fighter*).

E se la farneticazione come categoria dello spirito era il tratto di *Amori e disastri* e *Le strane coincidenze della vita*, ancora di più lo è in *Il lato positivo*, che sullo sproloquio crea la stessa natura dei rapporti tra i personaggi. Pat Solitano, dall'evidente cognome nostrano in luogo del più generalizzante Peoples del romanzo di Matthew Quick, è affetto da sindrome bipolare. Insegnante di storia, ha trascorso otto mesi in un centro di riabilitazione da cui è uscito guadagnandosi un'ordinanza restrittiva che lo obbliga a non vedere l'amatissima e fedifraga moglie, con cui vorrebbe rappacificarsi, nonostante il traumatico tradimento con un altro insegnante. Pat incontra Tiffany, cognata del suo amico Ronnie, una giovane vedova che per elaborare il suo lutto ha scelto la via del sesso cieco e furibondo con tutti i suoi colleghi fino a ricavarne il licenziamento. Mancanze che si incontrano, frustrazioni che si sovrappongono, come è sempre prevedibile in questi casi. Stato di alterazione mentale e dolore per la perdita sono trat-



tati in modo molto convenzionale, quasi banalizzati attraverso tratti edulcorati per rendere leggibile e attraente la crisi da parte del pubblico.

Si potrebbe discutere dell'opportunità di un simile trattamento superficiale, ma a Russell la malattia interessa come mero pretesto per inserire figure incomplete, come sempre nel suo cinema, in una presunta normalità quotidiana non meno bizzarra e schizofrenica rispetto a ciò che è considerato comunemente anomalo e patologico. Come considerare altrimenti tutte le sequenze ambientate in casa Solitano, che nel romanzo di Quick hanno una rilevanza – anche quantitativa – sicuramente minore, se non come l'indice di una sanità inesistente perfino nel luogo che dovrebbe rappresentare il rifugio per il convalescente Pat, secondo quanto assicurato dalla madre al momento delle dimissioni dalla casa di cura?

Ossessione (la passione per i Philadelphia Eagles, unico punto di contatto tra padre e figlio), superstizione (il fazzoletto verde piegato accuratamente in mano), atteggiamenti compulsivi (i telecomandi disposti uno accanto a l'altro e spostati insieme), paranoia (pensare che l'assenza di Pat significhi una sconfitta sicura degli Eagles) e irresponsabilità (scommettere tutto su una partita per poter aprire un ristorante con la vincita)

sono i tratti distintivi con cui il Robert De Niro che interpreta il padre di Pat mostra i suoi tic ritenuti assolutamente congrui e al limite un po' eccentrici, frutto di una passione autentica, tutta americana. Allo stesso modo, l'amico di sempre di Pat, Ronnie, appare totalmente oppresso dalla sua vita coniugale, nei confronti della quale mostra un atteggiamento tristemente remissivo. E anche il fratello di Pat, Jake, il fiore all'occhiello della famiglia, il ritratto orgogliosamente fissato alla parete, al contrario di quello di Pat, appoggiato sul mobile, è un personaggio tronfio e cinico che permuta l'affetto con la competizione gratuita e impietosa. Nonostante la grande attenzione al singolo dettaglio, alle contrazioni capricciose dei volti, al particolare rivelatore, l'omogeneizzazione patologica della società è un altro aspetto epidermico, tendenzialmente prevedibile rispetto all'illustrazione del problema.

Di contro a un'esposizione superficiale della crisi, appare invece più interessante la costruzione del racconto e il linguaggio utilizzato da Russell per elaborare stilisticamente la soluzione dell'intreccio. Innanzitutto, la bipolarità caratterizzante è anche schema strutturale in un film esattamente diviso in due, con una prima parte incentrata sull'elaborazione della malattia, sui tentativi

di riconnessione con un passato da cui si è stati prima rifiutati, poi espulsi e infine riaccettati dietro condizione, e una seconda parte che si trasforma in un'eccezionale *romantic comedy* fondata comunque sulle consuete fasi (incontro, conflitto e perdita) prima dell'ovvio congiungimento finale. Non solo la struttura ma anche l'andamento narrativo appare schizofrenico, svolgimento a cui Russell ha da sempre abituato il suo pubblico con sequenze frante, irrequiete, movimentate in funzione dei tanti personaggi presenti in scena.

Il ritmo è incostante, pronto a innalzarsi improvvisamente dopo segmenti interlocutori, in cui pare che la serenità sia finalmente una conquista possibile: il ritorno a casa di Pat dopo la cena a casa di Ronnie è realizzato con una macchina a mano, per mezzo di inquadrature frenetiche, instabili, dialoghi che si accavallano mentre, sotto l'imbizzarrirsi di *What Is and What Should Never Be* dei Led Zeppelin, Pat cerca nervosamente consolazione nel videotape del suo matrimonio, sulla cui ricerca si inserisce, lacerante, la traccia mnemonica del pestaggio dell'amante della moglie, preludio a un inasprimento improvviso della crisi, al conseguente e involontario colpo inferto alla madre, alla reazione violenta del padre, alla susseguente colluttazione, fino all'immediato arrivo dell'agente deputato al suo controllo.

Ancora più interessante è la modalità stilistica con cui Russell accompagna lo sviluppo del progressivo avvicinamento tra Pat e Tiffany per mezzo della semplicità del fuoricampo e della rilevanza dovuta al fuoco e agli obiettivi utilizzati per realizzarlo. Tiffany, inizialmente, è la

ragazza proveniente da una realtà completamente avulsa rispetto all'universo costruito da Pat, il quale la ignora come eventualità possibile, ancorato com'è alle sue fallaci certezze matrimoniali. Tiffany, rispetto a Pat, è la presenza estranea irrompente. Non a caso il suo ingresso in scena (e nella vita di Pat) è sempre improvviso, mai preannunciato, proveniente direttamente dal fuoricampo, sia quando fa il suo ingresso in casa di Ronnie (che si sta raccomandando con Pat di non chiederle in che modo sia morto il marito), sia quando sbuca repentinamente nelle traiettorie che Pat percorre durante il suo forsennato jogging quotidiano. Il primo bizzarro appuntamento a cena (a base di cereali) è il punto di svolta stilistico e narrativo, in cui al principio del fuoricampo subentra quello della percezione focale.

Ben e Tiffany sono in costante contatto, ma le inquadrature che li legano tendono all'esclusione vicendevole di uno dei due personaggi, dal quadro e dalla vita dell'altro, attraverso l'utilizzo di obiettivi dalla focale lunga che tendono a restituire i ripetuti campi e controcampi sfocando le forme del personaggio di spalle. Procedura che si ripeterà con le medesime caratteristiche fino alla risoluzione sentimentale dell'intreccio, quando Pat raggiungerà Tiffany in fuga dopo l'esibizione alla gara di ballo: il bacio fra i due avviene dopo una rapida transizione focale che rende velocemente nitido (anche) Pat mentre la ragazza gli si avvicina per dargli il tanto sospirato bacio risolutore. Forse l'amore per Russell non è altro che un complicato percorso per percepire la vita con maggiore nitidezza.

## IL LATO POSITIVO David O. Russell

*Titolo originale:* Silver Linings Playbook. *Regia e sceneggiatura:* David O. Russell. *Soggetto:* dal romanzo *Il lato positivo*. *Silver Linings Playbook* di Matthew Quick. *Fotografia:* Masanobu Takayanagi. *Montaggio:* Jay Cassidy, Crispin Struthers. *Musica:* Danny Elfman. *Scenografia:* Judy Becker. *Costumi:* Mark Bridges. *Interpreti:* Bradley Cooper (Pat Solitano), Jennifer Lawrence (Tiffany), Robert De Niro (Pat Solitano sr.), Jackie Weaver (Dolores), Chris Tucker (Danny), Anupam Kher (il dottor Cliff Patel), John Ortiz (Ronnie), Shea Whigham (Jake), Julia Stiles (Veronica), Paul Herman (Randy), Dash Mihok (l'agente Keogh), Matthew Russell (Ricky D'Angelo), Brea Bee (Nikki), Regency Boies (Regina), Phillip Chorbha (Jordie), Anthony Lawton (dottor Timbers), Patsy Meck (Nancy). *Produzione:* Bruce Cohen, Donna Gigliotti, Jonathan Gordon per The Weinstein Company. *Distribuzione:* Eagle. *Durata:* 122'. *Origine:* USA, 2012.

*Dopo otto mesi passati in clinica, Pat Solitano, insegnante affetto da sindrome bipolare, è affidato alle cure dei suoi genitori. Pat intende riconquistare la moglie Nikki, che lo ha tradito con un collega, evento la cui scoperta ha causato la crisi di Pat e il suo ricovero. La permanenza di Pat in famiglia non è semplice: il ragazzo rifiuta di assumere i farmaci prescritti, mentre il padre, patito di football e scommesse, si rivela inadeguato. Pat conosce Tiffany, una giovane vedova che gli promette aiuto nel comunicare per lettera con Nikki se lui accetterà di partecipare con lei a una gara di ballo. Nonostante il rapporto conflittuale con Tiffany e i tentativi di conciliare l'allenamento con la volontà del padre di vedere insieme a lui le partite dei Philadelphia Eagles, Pat s'impegna nel ballo. La sera della gara coincide con una partita degli Eagles sulla quale il padre di Pat ha incautamente scommesso i soldi destinati all'acquisto del ristorante da tempo sognato. Pat e Tiffany, con un improbabile numero, riescono a ottenere il punteggio auspicato, mentre gli Eagles vincono: il padre di Pat avrà il suo ristorante, e il ragazzo si dichiara a Tiffany.*

# CAPTIVE

Brillante Mendoza



# Osceni iperrealismi

Matteo Marelli

«Se tutto il segreto è restituito al visibile, e più che al visibile, all'evidenza oscena, se ogni illusione è restituita alla trasparenza, allora il cielo diventa indifferente alla terra».  
(Jean Baudrillard, *Le strategie fatali*)

*Captive* di Brillante Mendoza è un film *osceno*. Osceno secondo l'accezione che Baudrillard dava al termine. Perché vi serpeggia un'exasperazione realistica, un'ossessione maniacale del reale, una volontà di mostrare ciò che abitualmente viene metaforizzato o rappresentato in modo traslato. E l'oscenità comincia proprio quando non c'è più spettacolo, non c'è più scena; quando tutto diventa di una trasparenza e di una visibilità immediata. Questa «brucia e consuma il proprio oggetto» (1), perché lo si vede troppo da vicino, vi scorge quello che non si era mai visto. Tutto è troppo vero, troppo rasente per essere vero. La distanza dello sguardo scompare e la trasparenza abbaglia la vista. Si è di fronte a un diverso regime di visione, non più *estetico* ma *estatico* che porta a uno stupore vertiginoso nei confronti di ciò che è più reale del reale; si è messi nella condizione di godere di un piacere iperrealista per il quale l'evento fuori dal comune, nella rappresentazione, viene sentito, interpretato e vissuto con un realismo esasperato, fuori appunto da ogni limite.

Mendoza mostra il sequestro messo in atto dal gruppo di separatisti musulmani di Abu Sayyaf, a Dos Palmas vicino alle isole di Palawan, che ha coinvolto cittadini di varie nazionalità sublimati in ostaggio, una *res nullius* sottostante a ricatti terroristici e contratti economici. La sua è una messinscena della realtà; porta a cortocircuitare elementi di

fiction con altri di derivazione documentaristica dando forma a una nuova generazione di immagini denominabile, per dirla alla Serge Daney, *visive*. Per Daney l'avvento del *visivo* mette fine all'immagine come rappresentazione, un'immagine fondata su un rapporto di alterità rispetto alla realtà e posta in posizione frontale rispetto a uno spettatore che si trova ora, invece, in una situazione di immersione.

Ed è proprio questa la situazione che Mendoza vuole ricreare. Quello di *Captive*, come sostiene Sara Sagrati, è «un set che potremmo definire esperienziale» (2): il regista fa ripercorrere al proprio cast un itinerario simile a quello percorso da ostaggi e sequestratori, costringendoli all'imprevisto, a una relazione autentica e dinamica con lo spazio; dando loro poche informazioni proprio per sottoporli a uno stato di continua allerta. Davanti alla macchina da presa le persone inquadrare non recitano tanto una parte, ma comunicano la loro verità di essere lì in quel dato luogo in quelle precise precarie condizioni. Certo che solo a queste condizioni di massimo grado di compenetrazione tra individuo e ambiente sia possibile riuscire a manifestare la scoperta della meraviglia nel flusso di un orrore infinito. Immediatezza della storia e conseguente immanenza nella vita quotidiana. Le immagini per Mendoza non devono mai essere assorbite completamente dalla narrazione ma essere in grado di narrare da sé. L'elemento facilmente pietistico della situazione non viene mai elevato a cardine di trattazione, né spettacolarizzato. Nessuna concessione alla facile drammaturgia, quella che spesso si insinua anche nelle più scrupolose ricostruzioni documentaristiche,





rigetto assoluto dello psicologismo. Non è dato conoscere le ragioni dei personaggi, si può provare a decifrarle dai loro comportamenti.

Non è certo questo a far dire che *Captive* sia un film osceno, anzi nei riguardi della costruzione dei personaggi il regista conserva un pregevole pudore, dimostrandosi capace di conservare equidistanza sia rispetto alle vittime che ai carnefici. Ma piuttosto il compiacimento con cui asseconda la pulsione scopica della macchina da presa, soddisfatta fin quasi l'indigestione. L'occhio meccanico cinematografico procede, anaffettivo, lungo imperscrutabili traiettorie, libero dalla forza dell'abitudine e dell'estetica. Un occhio senza palpebre, di una pupilla dilatata che tutto ingloba senza eccezioni o riduzioni.

Dunque eccoci a fronteggiare l'evidente brutalità di primi piani di bambini nascenti o dettagli ravvicinati di teste mozzate. Riprese che bocceremmo come gratuite ma che vanno invece lette come scelte compiute da una macchina da presa automaticamente e

autonomamente desiderante. Quindi vanno interpretate in quest'ottica anche tutte le false soggettive ma soprattutto lo splendido e vertiginoso dolly, possibile solo forzando ai limiti estremi le possibilità dell'occhio cinematografico, che relativizza la drammaticità dell'evento collocandolo in un contesto più vasto che è quello della giungla, realtà immensamente più grande, di una alterità primitiva, di una potenza infinita. La foresta rimane estranea, inaccessibile, impenetrabile, ma soprattutto indifferente alle contingenze umane; un universo autosufficiente, composto da microcosmi altrettanto autosufficienti. Una natura herzogiana, estrema, che costringe chi l'attraversa a condizioni di strenua resistenza. La tragicità della giungla è ancora più terrorizzante proprio perché scrutata dalla mdp, che si fa «essenzialmente il tramite rivelatore di tutta una vita occulta con la quale ci mette direttamente in relazione» (3): dettagli che l'occhio umano non riuscirebbe a isolare, grazie alla potenza del primissimo piano, diventano,



sullo schermo cinematografico, un misterioso paesaggio in cui si annidano sorde minacce, anticamera del cupo in agguato costante. «Tutto sembra colto in un ultimo momento irripetibile, come un'ultima visione d'un paesaggio selvatico... Le cose meno appariscenti si rivelano solo a uno sguardo un po' fisso ed eidetico» (4).

Uno spazio di violente dinamiche restituitoci per mezzo di un regime di visibilità privo di mediazione, attraverso immagini che possiedono una diversa effi-

cacia simbolica e che instaurano un diverso rapporto con la grammatica e la pragmatica della nostra visione; di difficile decifrazione perché probabilmente necessitanti di differenti criteri di valore, di giudizio, o di gusto. La realtà è re-inventata da Mendoza in un gioco sottile nel quale l'eccesso di senso delle immagini documentarie è bilanciato da un eccesso di finzione, dove la falsificazione agisce come strumento per arricchire o enfatizzare la narrazione e il senso profondo della realtà stessa.

Come direbbe Baudrillard, la scena è stata sostituita dall'osceno, il posto dell'illusione è stato preso da qualcosa che pretende di fornire un effetto realistico maggiore dell'esperienza della realtà (ed è perciò iperreale). Perciò avvento di un'iperrealtà o di una neorealtà in cui tutto viene tradotto in immagine: è l'insediarsi di una dimensione di oscenità in cui si perde completamente il ruolo delimitante delle cornici, una situazione in cui tutto il visibile viene indefinitamente inquadrato, ingrandito; lo schermo non ammette distanze e non prevede al di là (è qui attorno, come diceva Ejzenstejn del cinema, ci avvolge, proprio come la realtà).

(1) Jean Baudrillard, *Della seduzione*, SE, Milano 2010, pag. 37.

(2) Sara Sagrati, *Captive*, «UZAK», <http://www.uzak.it/cose-maiviste/197-captive.html>.

(3) Antonin Artaud, *Stregoneria e cinema*, in Goffredo Fofi (a cura di), *Antonin Artaud. Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, Minimum Fax, Roma 2001, pag. 63.

(4) Gianni Celati, *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Gianni Celati*, a cura di Sarah Hill, in «Zibaldoni e altre meraviglie - trimestrale on-line di racconti, studi, pensieri, stupori letterari».

## CAPTIVE Brillante Mendoza

*Titolo originale:* id. *Regia:* Brillante Mendoza. *Sceneggiatura:* Brillante Mendoza, Patrick Bancarel, Boots Agbayani S. Pastor, Arlyn dela Cruz. *Fotografia:* Odyssey Flores. *Montaggio:* Yves Deschamps, Katz Serraoon, Gilles Fargout. *Musica:* Teresa Barrozo. *Scenografia:* Simon Legré, Benjamin Padero. *Costumi:* Deans Habal. *Interpreti:* Isabelle Huppert (Thérèse Bourgoine), Katherine Mulville (Sophie Bernstein), Marc Zanetta (John Bernstein), Rustica Carpio (Soledad), Timothy Mabalot (Ahmed), Maria Isabel Lopez (Marianne Agudo Pineda), Raymond Bagatsing (Abu Saiyed), Coco Martin (Abusama), Mercedes Cabral (Emma Policarpio), Mon Confiado (Abu Omar), Perry Dizon (Motasser), Kristoffer King (Jairulle), Chanel La Torre (Annette Agudo), Ronnie Lazaro (Abu Azali), Sid Lucero (Abu Mokhif), Madeleine Nicolas (Jean Gueco), Pieter Overbeeke (Oswald Rivadero), Bernard Palanca (Santi Dizon). *Produzione:* Brillante Mendoza, Didier Costet, Alex Brown, Jamie Brown, Antonio Exacoustos per Swift Productions/arte France Cinéma/Centerstage Productions/B.A. Produktion/Studio Eight Productions. *Distribuzione:* Nomad Film. *Durata:* 120'. *Origine:* Francia/Filippine/Germania/Gran Bretagna, 2012.

*Un gruppo di turisti e volontari, fra i quali c'è l'assistente sociale francese Thérèse Bourgoine, vengono rapiti nell'isola filippina di Palawan dal gruppo di separatisti islamici "Abu Sayyaf". In viaggio attraverso il mare e la giungla, e schivando per tutto il tempo i frequenti attacchi dell'esercito filippino, i rapitori portano i loro ostaggi da Mindanao all'isola di Basilan. La prigionia dei rapiti durerà più di un anno. Un'incredibile avventura basata su eventi realmente accaduti.*

# ANNA KARENINA

Joe Wright



# Una sciarada di sentimenti

Giancarlo Mancini

Per uno sceneggiatore approcciarsi a un grande classico della letteratura mondiale è sicuramente anche un grande sforzo per restare in piedi alla fine di tutto, di salvare, con lo spettacolo, la propria integrità di lettore. Tom Stoppard, sceneggiatore di questa versione di *Anna Karenina* e coautore a tutti gli effetti assieme a Joe Wright, non ha certo avuto un problema di riverenza quando ha deciso di adattare il capolavoro di Tolstoj. La sua versione della storia di Anna, di Vronskij, di Levin, di Kitty, è anzi un tentativo, lasciando intatto lo svolgimento e le caratteristiche essenziali dei personaggi, di un approccio diverso rispetto ai canoni ormai classici degli adattamenti di *Anna Karenina*. Nel novero di questi ricordiamo quello del 1935 di Clarence Brown con Greta Garbo, quello del 1948 di Julien Duvivier con Vivien Leigh, infine quello del 1997 di Bernard Rose con Sophie Marceau.

I perni di questo lavoro di Stoppard e Wright sono sostanzialmente due: il ritmo e la scenicità. A distanza di pochi mesi possiamo così assistere alla seconda penetrazione del drammaturgo nella cultura e nella società russa dell'ottocento, dopo l'allestimento italiano di *The Coast of Utopia*. Due prove aventi caratteristiche ben differenti. In quest'ultimo era la durata dell'affresco, ben nove ore, a distendere il racconto dei protagonisti dell'*intelligentsija* (Herzen, Bakunin, Belinskij) lasciando però molto spazio alle vicende private, ai matrimoni infelici, ai frequenti spostamenti, come se la loro vita fosse un romanzo. In *Anna Karenina* invece è la velocità a dominare, anzi potremmo anche dire a sovrastare, la macchina narrativa. Dalla mole cospicua dell'opera originale Stoppard non ha voluto tagliare brani o personaggi significativi,

lasciando che i due fuochi narrativi restassero quello di Anna Karenina e della sua passione per Vronskij e quello di Levin per Kitty. Più che tagliare capitoli o intere parti Stoppard ha prosciugato questi personaggi della durata in cui è possibile per il lettore avere il tempo di credere al loro tormento, alla loro speranza, alla loro disillusione, alla vergogna che li attraversano durante tutto il romanzo.

Quando decise di portare sullo schermo *L'età dell'innocenza* di Edith Wharton, Martin Scorsese disse che era arrivato il tempo, per un regista che aveva sempre osservato e raccontato la violenza della strada, di raccontare un altro tipo di violenza, quella delle parole usate come coltelli dalle dame dell'alta società newyorkese. Tolstoj è scrittore di una temperatura diversa dalla Wharton, in ogni passaggio cruciale è come se il racconto si bloccasse perché il narratore possa interrogarsi su ciò che i personaggi stanno facendo, sui problemi morali, sull'egoismo, la meschinità, la possibilità di redimersi, di trovare la felicità per altre vie, più faticose e problematiche, da quelle progettate e auspiccate.

Di tutto ciò resta qui la patina esteriore, il ritorno di Levin in campagna ad esempio, dopo il rifiuto di Kitty di sposarlo, con la decisione di rin vigorire il legame con la terra e con le persone care, compreso il fratello Nikolaj, risulta superfluo perché slegato dalle ragioni che lo muovono. Mentre invece per Tolstoj erano queste le pagine in cui poter esprimere oltre alla vicinanza rispetto a Levin anche un pensiero radicale sulla modernità che stava trascinando la Russia intera lontano dalle proprie origini. Tra città e campagna ci sono diversità incolmabili di costumi, condizioni, culture,



ma se tra queste non riesce a stabilirsi più una comunicazione, se i potenti, gli aristocratici, i politici, hanno perso il contatto con le radici vere della Russia, quelle contadine, allora la modernità avrà inevitabilmente un segno distorto, questo sembra affezionato a volerci dire Tolstoj, in estrema sintesi.

Il treno in cui Anna e Vronskij si incontrano per la prima volta è l'inquieto messaggero di questo cambiamento in atto, un mezzo tramite il quale il Paese si avvicinava ai progressi dell'occidente capitalistico cosa che per alcuni, i cosiddetti slavofili, significava corrompere l'originalità dello spirito russo. Per Stoppard il treno sembra più un oggetto feticistico, una location di culto usata da molti altri scrittori e su cui poter esercitare il proprio gusto combinatorio per la citazione.

Il ritmo domina insomma questo adattamento di *Anna Karenina*. Trasformando in definitiva *Anna Karenina* in una sciarada dei sentimenti che lascia però per strada anche molta infelicità. Che si sia interpretata l'opera come una sciarada lo mostra anche l'aspetto visivo del film, ambientato, o meglio incasto-

nato su un palcoscenico dove tutti i personaggi si trovano a mettere in scena, a esibire (questo è l'effetto), la propria vicenda, più che a viverla per noi. Della teatralità non vediamo solo gli effetti recitativi o scenografici ma proprio tutto, i cambi di scena, gli attrezzisti che agiscono sui tiranti per sollevarne una e posizionarne un'altra, le quinte, le uscite e le entrate, sempre ovviamente di gran lena. Non manca neanche qualche coreografia da musical, come nell'ufficio di Stepan Arkad'ic, dove i burocrati suoi sottoposti timbrano all'unisono decine di documenti al minuto, esplicitazione ai limiti del kitsch dell'enorme macchina burocratica su cui poggia da secoli la Russia. Da un punto di vista visivo il risultato è suadente e la scelta da molti ritenuta assai originale al punto da poter prevedere che in qualche modo diventi un punto di riferimento in futuro.

Però *Anna Karenina* non è edificante come sostengono e cercano di mostrare Wright e Stoppard in questa nuova versione. Al di là dei risvolti autobiografici contenuti nel personaggio di Levin, il problema per Tolstoj non è insegnare attraverso la letteratura quan-



to di invitare, in un tempo rapito dall'estasi della velocità, a riflettere sul senso di ciò che si sta facendo, sulle conseguenze che ciò può avere sulle vite degli altri, figli compresi. Anna e Vronskij sono effettivamente due personaggi rapiti dalla foga, si conoscono in treno, s'innamorano presto, si amano, bruciando ogni ponte dietro le loro spalle. Costruiscono nella maldicenza della società pietroburchese una prigione dalla quale non vorrebbero e non possono alla fine scappare. I segnali che vengono messi sulla loro strada non li

prendono in considerazione, come la caduta da cavallo di Vronskij, già convinto di aver vinto la corsa sotto lo sguardo di Anna e di suo marito.

Il teatro in "rovina" in cui si svolge la vicenda di Anna e Vronskij è per il regista «una metafora della società russa del tempo mentre si corrodeva dall'interno» (1). Ma la realtà di quegli anni Settanta dell'Ottocento in cui si svolge il romanzo sono segnati dallo sforzo della Russia di dare un volto credibile al proprio sviluppo industriale. È la rincorsa, contraddittoria perché compiuta da uno stato autocratico e illiberale, di una modernità economica e sociale che però a causa delle irrisorie riforme compiute dallo Zar si schianterà nel febbraio del 1917, complice determinante la Grande guerra. In questo giudizio di Wright c'è un po' dell'approssimazione anglosassone nell'approccio a opere provenienti da matrici storiche e identitarie diverse. E forse anche in questa grossolanità di approccio sta il difetto di un film ambizioso e visivamente lussureggiante ma talmente poco affezionato agli enormi problemi morali di Tolstoj da renderlo come adattamento di *Anna Karenina* forse addirittura pretestuoso.

«Un matematico», fa dire Tolstoj a uno dei suoi personaggi «ha detto che la gioia non consiste nella scoperta della verità, ma nella ricerca di essa».

(1) Cfr. dal pressbook del film.

## ANNA KARENINA Joe Wright

*Titolo originale:* id. *Regia:* Joe Wright. *Sceneggiatura:* Tom Stoppard. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Lev Tolstoj. *Fotografia:* Seamus McGarvey. *Montaggio:* Melanie Ann Oliver. *Musica:* Dario Marianelli. *Scenografia:* Sarah Greenwood. *Costumi:* Jacqueline Durran. *Interpreti:* Keira Knightley (Anna Karenina), Jude Law (Karenin), Aaron Taylor-Johnson (Vronskij), Kelly MacDonald (Dolly), Matthew MacFayden (Oblonskij), Domhnall Gleeson (Levin), Ruth Wilson (la principessa Betsy Tverskoj), Alicia Vikander (Kitty), Olivia Williams (la contessa Vronskij), Emily Watson (la contessa Lydia Ivanovna), Guro Nagelhus Schia (Annushka), Luke Newberry (Vasilij Lukich), Susanne Lothar (la principessa Shcherbanskij), Alexandra Roach (la contessa Nordston), Bill Skarsgård (il capitano Machouten). *Produzione:* Tim Bevan, Paul Webster, Alexander Dostal, Alexandra Ferguson per Working Title Films. *Distribuzione:* Universal Pictures. *Durata:* 129'. *Origine:* Gran Bretagna, 2012

Russia, 1874. Anna Karenina è la moglie di un ufficiale governativo di alto rango al quale ha dato un figlio, e nella società di San Pietroburgo gode di un'alta posizione sociale. Nel corso di una visita al fratello Oblonskij, che vive a Mosca, Anna conosce l'ufficiale di cavalleria Vronsky: tra i due scocca una scintilla. A casa del fratello c'è Levin, un proprietario terriero innamorato della cognata di Oblonskij, Kitty, alla quale chiede inopportuna la mano: Kitty però è infatuata di Vronskij. Affranto, Levin si ritira nella sua tenuta di campagna. Anche Kitty è distrutta quando, a un gran ballo, Vronskij ha occhi solo per Anna che ricambia l'interesse del giovane. Anna cerca di riconquistare il suo equilibrio correndo a casa a San Pietroburgo, dove riprende la routine familiare, ma il pensiero di Vronskij, la corrode. Segue una relazione appassionata che scandalizza la società di San Pietroburgo. Karenin, il marito di Anna, si ritrova in una posizione insostenibile ed è costretto a darle un ultimatum. Nel tentativo di raggiungere la felicità, le decisioni che Anna prende avranno tragiche conseguenze.

# THE SESSIONS

## GLI INCONTRI

Ben Lewin

*Titolo originale:* The Sessions. *Regia e sceneggiatura:* Ben Lewin. *Soggetto:* dall'articolo *On Seeing a Sex Surrogate* di Mark O'Brien pubblicato su «The Sun Magazine» (maggio 1990). *Fotografia:* Geoffrey Simpson. *Montaggio:* Lisa Bromwell. *Musica:* Marco Beltrami. *Scenografia:* John Mott. *Costumi:* Justine Seymour. *Interpreti:* John Hawkes (Mark O'Brien), Helen Hunt (Cheryl), William H. Macy (padre Brendan), Moon Bloodgood (Vera), Annika Marks (Amanda), Rhea Perlman (Mikvah Lady), W. Earl Brown (Rod), Robin Weigert (Susan), Blake Lindsley (la dottoressa Laura White), Ming Lo (l'impiegato), Jennifer Kumiyama (Carmen), Rusty Schwimmer (Joan), James Martinez (Matt), Adam Arkin (Josh), Tobias Forrest (Greg), Jarrod Bailey (Tony), Paul MacLean (Mark da giovane), Phoebe Lewin (ragazza sulla spiaggia). *Produzione:* Judi Levine, Stephen Nemeth, Ben Lewin per Such Much Films/Rhino Films. *Distribuzione:* 20th Century Fox. *Durata:* 95'. *Origine:* USA, 2012.

Già in un precedente film (*Paperback Romance*), Ben Lewin aveva messo al centro della vicenda un personaggio che portava su di sé i segni (meno gravi di quelli del protagonista di *The Sessions*) della poliomielite e, in qualche scena, aveva anche usato le difficoltà nell'atto sessuale come occasione umoristica. In *The Sessions* – dove i toni non sono più quelli della *screwball comedy*, ma rimangono comunque improntati all'ironia e alla leggerez-

za – la malattia (che a Lewin interessa per evidenti ragioni autobiografiche: anche lui ne è stato colpito) ha un ruolo più centrale e diventa il tema portante del film. L'intento di Lewin è rappresentare il malato, il disabile nella sua "normalità": al di là delle peculiari difficoltà performative, i problemi del protagonista di fronte al sesso non sono poi così diversi da quelli di chiunque altro: più che le complicazioni fisiche, riguardano infatti la conoscenza di se stesso, dei propri desideri e delle proprie paure, e dell'altra persona. Si potrebbe anche dire che protagonista del film non è tanto il poeta Mark O'Brien, ovvero il malato, quanto piuttosto lo sguardo di chi malato non è. Come dice la voce over dello stesso personaggio all'inizio del film, la sua speranza è che in lui si veda nient'altro che un uomo. Nonostante il pesante handicap, Mark vuole essere percepito semplicemente come un essere umano. Il film vuole dunque mettere in questione il nostro sguardo di fronte alla malattia e alla disabilità. A volte lo fa in modo molto didascalico (e questi sono i momenti più deboli del

film, fortunatamente limitati a qualche breve parentesi) ridicolizzando chi reputa Mark irrimediabilmente diverso e inferiore (le curiosità pruriginose del fidanzato di Amanda o del portiere del motel). A volte (e questi sono invece i momenti più sottili del film) attraverso il "non detto" degli sguardi di alcuni personaggi, come il prete: dalla sua mimica si intuisce che alle spalle ha forse qualche delusione amorosa (o sente la mancanza di un vero coinvolgimento con un'altra persona). Lo stesso vale per Vera. Attraverso queste figure il film riesce a raccontare in modo allusivo, lasciandoci immaginare storie parallele che non vengono esplicitate, e facendoci capire quanto le loro vicende sentimentali e sessuali possano avere in comune con quella di Mark.

Dunque, lo sguardo dello spettatore è messo in discussione. A questo proposito c'è però una scena in cui forse il film avrebbe potuto avere più coraggio nello sfidare le regole dello spettacolo cinematografico. A un certo punto, Helen Hunt vuole che il protagonista prenda coscienza del suo corpo e non se ne vergogni e,



per questo, lo mette di fronte a uno specchio perché si guardi e si accetti. L'inquadratura esclude però dalla visione dello spettatore le parti intime del protagonista. Mentre Helen Hunt viene di frequente e con disinvoltura mostrata integralmente nuda (e questo comunque non è poco: il nudo integrale non è così frequente nel cinema americano *mainstream*, tanto più se si tratta di una donna non giovanissima), il corpo del protagonista viene "tagliato" nelle parti intime (perché uomo o perché, nella finzione, disabile?), il che introduce una discrasia tra la "presa di coscienza" del personaggio e quella dello spettatore, il quale deve accettare, consapevolmente o meno, i limiti del "mostrabile" imposti dalle regole dello spettacolo cinematografico.

Qualcosa di simile accade in *È complicato*, dove c'è una scena di "rivelazione" per certi versi analoga, in cui Meryl Streep, dopo qualche esitazione, supera la propria ritrosia e si mostra nuda al suo amante, *ma non allo spettatore*. Al contrario (sempre nell'ambito di un cinema per il pubblico "generalista"), nel francese *Adorabili amiche* (che peraltro è una commedia inconsistente) lo spettatore viene frontalmente messo innanzi a un'"immagine tabù" (un seno amputato) di cui il personaggio stesso si vergogna (in quel caso l'immagine irrompe di sorpresa: una porta si apre all'improvviso). Lo sguardo dello spettatore (che, in un certo senso, è corresponsabile del senso di vergogna che prova il personaggio, costretto a sentirsi diverso e inferiore) viene in quel caso violentemente messo in discussione. Questo non avviene in *The Sessions* (e in *È complicato*), dove la scena di "rivelazione", in cui il personaggio supera le proprie paure e accetta il suo corpo, viene in

un certo senso depotenziata. Per lo spettatore quel corpo, escluso da ciò che si può mostrare/vedere, rimane ancora "diverso".

A parte questa scena (a cui forse stiamo assegnando un valore emblematico eccessivo), *The Sessions* rimane un film riuscito che – pur con qualche ruffianeria sentimentale – riesce a disegnare bei personaggi a tutto tondo e a rappresentare il sesso con naturalezza e la religione con umanità.

Rinaldo Vignati

## UPSIDE DOWN

Juan Diego Solanas

*Titolo originale:* id. *Regia:* Juan Diego Solanas. *Sceneggiatura:* Juan Diego Solanas, Santiago Amogorena, Pierre Magny. *Fotografia:* Pierre Gill. *Montaggio:* Paul Jutras. *Musica:* Benoît Charest. *Scenografia:* Alex McDowell. *Costumi:* Nicoletta Massone. *Interpreti:* Kirsten Dunst (Eden), Jim Sturgess (Adam), Timothy Spall (Bob Boruchowitz), Blu Mankuma (Albert), Nicholas Rose (Pablo), James Kidnie (William Lagavulin), Vlasta Vrana (il signor Hunt), Kate Trotter (Becky), Holly O'Brien (Paula), Elliott Larson (Adam a dodici anni), Maurane Arcand (Eden a dieci anni), Frank M. Ahearn (Flynn), Vincent Messina (Tommy), Jesse Sherman (Kevin), Agnieszka Wnorowska (la danzatrice), Jayne Heitmeyer (la manager), Neil Napier (l'agente della sicurezza), Heidi Hawkins (la giornalista). *Produzione:* Claude Léger, Dimitri Rassam, Aton Soumache, Jonathan Vanger, Alexis Vonarb per Upside

Down Films/Onyx Films/Transfilm International/Studio 37/Kinologic Films/Juror Productions/France 2 Cinéma. *Distribuzione:* Notorious Pictures. *Durata:* 107'. *Origine:* Canada/Francia, 2012.

Sarà perché comprende una serie di elementi che da sempre sento vicini, il cielo stellato, i boschi, le montagne alte e la neve che cade, gli speroni di roccia a sostenere chi, novello Icaro, vorrebbe spiccare il volo a esplorare mondi lontani e proibiti, e a cercarci l'amore sfidando il fuoco... Ma il film di Juan Solanas, figlio dell'autore di *Sur* e di *Tangos - L'esilio di Gardel* qui citato, scappato dall'Argentina con la famiglia all'indomani del colpo di stato e vissuto poi a Parigi, mi ha davvero molto colpito (anche il tango, sì; e il modellino d'aeroplano da cui la vicenda prende avvio, e quello di carta con cui si chiude). Volendo però e dovendo oggettivare la cosa e far rientrare l'emozione che per fortuna accompagna ancora molte mie visioni, dirò che no, non è un capolavoro *Upside Down*. La parte finale è una conclusione troppo veloce e mielosa, alcuni elementi fanno di *déjà vu*, la contrapposizione tra i due mondi è, forse, troppo schematica. Ma visto che sono partita dal positivo vorrei provare a individuarli questi elementi a mio parere interessanti, anche per spiegare l'opera che è complessa e stratificata.

Il regista l'ha definita «un racconto allegorico e poetico», lo scenografo (l'Alex McDowell di *In Time* e *La sposa cadavere*, riferimenti non casuali) ha parlato di realismo magico, i critici dei quotidiani hanno osservato come la fantascienza sia in realtà un pretesto per tratteggiare una fiaba, che è una fiaba sentimentale. La stessa voce narrante del protagonista, nei titoli



di testa animati, spiega la situazione dei due mondi speculari ma precisa che la narrazione sarà una storia d'amore; e, alla fine, fa notare come quest'amore «ha cambiato per sempre il corso degli eventi». Un corso triste, ingiusto, secondo cui il mondo "di sopra", ricco e rappresentato come un asettico conglomerato urbano anzi metropolitano, sfrutta il mondo "di sotto" (rivendendogli a caro prezzo le materie prime lavorate, secondo il più bieco modello capitalista e imperialista) che viene rappresentato in senso post-apocalittico e dickensiano, grazie a un uso mirato dei colori.

Forte è infatti il tema dell'ingiustizia sociale (i due mondi come Nord e Sud del nostro mondo globalizzato o come Nord e Sud del continente americano, ma anche marxianamente, e qui il riferimento cinematografico è *Metropolis*, come borghesia e proletariato) associato a quello del controllo politico (con riferimento, in questo caso, a *Orwell 1984* e a *Fahrenheit 451*), elementi, entrambi, che non vengono spazzati via da un conflitto

sociale o da una rivoluzione, ma da un amore travolgente com'è quello tra Adam e Eden, e dal frutto (due gemelli) di questo. Per cui nella scena finale, la distopia che connota il film si capovolge (*upside down*, non a caso, anche qui) nell'utopia di due mondi ugualmente ricchi e "sostenibili", e davvero, alla fine, paralleli.

Il côté romantico è dunque quello che, alla fine, prevale, accanto a quello fiabesco messo in evidenza nella parte iniziale; si è parlato di *Romeo e Giulietta* ma io preferisco fare riferimento al romanticismo dello *Sturm und Drang*, al viandante sul mare di nebbia di Friedrich, agli amori assoluti e assolutamente legati alla morte che i letterati del tempo provavano sulla loro pelle, prima di portarli nelle loro opere. Anche se l'atmosfera di fondo di questo film è pacata, serena. Vengono richiamati Miyazaki, Chagall, *Il piccolo principe*, c'è un oggetto magico che è il polline rosa delle api che attingono ai due mondi, ci sono tanti aiutanti dell'eroe che infrange il divieto per raggiungere l'oggetto del suo desi-

derio, che ha un nome biblico come del resto lui stesso, anche se appunto più che il riferimento religioso (o quello filosofico a Platone) valgono quello alla fiaba e all'assoluto dell'amore che cambia il mondo, e ne compenetra gli opposti. Un'utopia, appunto.

E vale dire due parole sulla genesi (cinque anni) e sulla lavorazione del film, da parte di un regista che voleva fare l'astrofisico (come Cahill, non a caso) e che si è trovato poi a fare il fotografo e ad appassionarsi alla tecnologia, fino a decidere di metterla (quella digitale) al servizio dell'immagine; per cui grazie ai fattori tecnici, alla scenografia e alla fotografia già citate e al lavoro degli attori, Jim Sturgess in particolare, si può dire che alla magia dell'amore corrisponda in questo film la magia del cinema. Che è notoriamente finzione, futuribile o meno.

Paola Brunetta



## LA CUOCA DEL PRESIDENTE

Christian Vincent

*Titolo originale:* Les saveurs du Palais. *Regia:* Christian Vincent. *Soggetto:* liberamente ispirato all'autobiografia *Mes carnets de cuisine du Périgord à L'Élysée* di Danièle Mazet-Delpeuch. *Sceneggiatura:* Étienne Comar, Christian Vincent. *Fotografia:* Laurent Dailland. *Montaggio:* Monica Coleman. *Musica:* Gabriel Yared. *Scenografia:* Patrick Durand. *Costumi:* Fabienne Katany. *Interpreti:* Catherine Frot (Hortense Laborie), Jean

d'Ormesson (il Presidente), Arthur Dupont (Nicolas Bauvois), Hippolyte Girardot (David Azoulay), Jean-Marc Roulot (Jean-Marc Luchet), Philippe Uchan (Coche-Dury), Laurent Poitreneaux (Jean-Michel Salomé), Hervé Pierre (Perrières), Brice Fournier (Pascal Lepiq), Roch Leibovici (Olivier Moncoulon), Thomas Chabrol (il direttore di gabinetto del Prefetto), Arly Jover (la giornalista), Joe Sheridan (il fotografo), Louis-Emmanuel Blanc (Arnaud Fremier), David Hourri (David Epenot). *Produzione:* Étienne Comar, Philippe Rousselet per Vendôme Production/Wild Bunch/France 2 Cinéma/Canal+. *Distribuzione:* Lucky Red. *Durata:* 95'. *Origine:* Francia, 2012.

*La cuoca del Presidente*, titolazione nostrana semplificata e banalizzata del più sofisticato titolo originale *Les saveurs du Palais*, rappresenta un'ulteriore prova della solidità del cinema commerciale francese, qualità che nel nostro Paese fatica invece a imporsi. Perso tra la schizofrenia di non riuscire a svincolarsi tra la seduzione di una matrice autoriale e il precipitare in una deriva sguaiata, il cinema medio italiano fatica a trovare un suo posto nel mondo, mentre quello francese gode di ottima salute e si impone, quasi sempre, con buoni risultati anche all'estero, testimonianza di una buona esportabilità. Il film si inserisce in questo solco ben collaudato da alcuni anni che si è costruito attorno a due architravi. Il primo è quello di un cinema che mescola felicemente una traccia di realtà con la pura finzione. Infatti spesso all'origine dei migliori successi cinematografici francesi degli ultimi anni c'è un libro autobiografico o comunque

delle storie che partono dalla realtà del quotidiano per poi vivere di vita propria. Il secondo invece è quello dell'accostamento di due mondi lontani, l'alto e il basso, il ricco e il povero, il famoso e l'anonimo, procedimento antico ma sempre valido.

*La cuoca del presidente*, pur non ambendo a entrare in alcuna Storia del Cinema, si appropria a pieno titolo di queste due linee di sviluppo. Tutto nasce infatti dall'autobiografia di Danièle Mazet-Delpeuch, singolare figura di cuoca che partendo dalla natale regione del Périgord arrivò addirittura a occuparsi per circa due anni della cucina privata del Presidente François Mitterrand al Palazzo dell'Eliseo. Attraverso il racconto della Mazet-Delpeuch (*Mes carnets de cuisine, du Périgord à l'Élysée*, 1997) e numerosi incontri avuti con l'autrice, lo sceneggiatore/produttore Étienne Comar e il regista Christian Vincent, ambedue amanti della buona cucina e del buon vino, hanno costruito una storia che racconta come una sconosciuta cuoca di campagna sia diventata la cuoca

personale del Presidente della Repubblica e di come, con la stessa semplicità, sia tornata nei ranghi di una vita – se non anonima – certo non più illuminata dai riflettori del “palazzo”. Un palazzo sontuoso visto però distante dalle persone comuni e ripiegato su se stesso e sui suoi piccoli intrighi di corte.

Nella storia di finzione, la protagonista si chiama Hortense Laborie, con un nome (“che cura gli orti”) il cui significato già delinea la figura di una cuoca che disdegna l'immacolato grembiule e il ridondante copricapo (“la toque”) in favore di una cucina semplice ma non banale e di uno sporcarsi le mani nella coltivazione delle materie prime di ortaggi e spezie che daranno un sapore unico alle sue meravigliose pietanze, che tra l'altro mettono a dura prova le ghiandole salivari dello spettatore. La scelta del Presidente cade su di lei proprio per questa sua cucina semplice e che affonda negli antichi sapori della tradizione francese a lui tanto cari. Però l'inserimento di Hortense nei rigidi schemi della “corte” presidenziale produce dei



violenti anticorpi che si manifestano nel palese sabotaggio dei suoi colleghi uomini, defraudati di quel prestigioso compito. Hortense non si sottrae al confronto ma alla lunga deve cedere, estenuata dai conflitti quotidiani e dalla ottusa rigidità del protocollo. Una decisione che la porterà in una sperduta base scientifica francese in Antartide a cucinare non più per il Presidente e i suoi prestigiosi ospiti, ma per gente semplice come lei. Un lavoro ben remunerato però, che le consentirà di realizzare il suo sogno di coltivare prelibati tartufi nelle vergini terre della Nuova Zelanda.

Il film gestisce con equilibrio i lunghi flashback degli anni luccicanti passati col Presidente e il presente vissuto nel grigiore antartico, che si susseguono con matematica precisione. Comunque esce fuori il ritratto di una donna forte e ruvida, non disponibile a scendere a compromessi, ma che al suo interno conserva invece una profonda dolcezza. La vita spesso costringe le persone a costruirsi una corazza per difendersi, che nel suo caso viene dismessa solo nella toccante lettera di addio al Presidente e nel commiato agli uomini della base che hanno umilmente imparato a conoscerla, a rispettarla e soprattutto ad amarla. Se il film ha un difetto, questo probabilmente si ritrova nella scelta di affidare a un "celebre" diletante il ruolo del Presidente. Se da un punto di vista puramente figurativo il grande intellettuale Jean d'Ormesson ha certamente "le physique du rôle" di un presidente, lo stesso non può dirsi della sua capacità di recitazione, rigida e timida, che nei duetti con la bravissima Catherine Frot si manifesta però in tutta la sua inadeguatezza.

Fabrizio Liberti



## LA FRODE

Nicholas Jarecki

*Titolo originale:* Arbitrage. *Regia e sceneggiatura:* Nicholas Jarecki. *Fotografia:* Yorick Le Saux. *Montaggio:* Douglas Crise. *Musica:* Cliff Martinez. *IScenografia:* Beth Mickle. *Costumi:* Joseph Aulisi. *Interpreti:* Richard Gere, (Robert Miller) Tim Roth, (Michael Bryer) Susan Sarandon, (Ellen Miller) Laetizia Casta (Julie Cotè), Nate Parker (Jimmy Grant), Brit Marling (Brooke Miller), Stuart Margolin (Syd Felder), Chris Eigeman (Gavin Briar), Graydon Carter (James Mayfield), Bruce Altman (Chris Vogler), Larry Pine (Jeffrey Greenberg), Curtiss Cook (il detective Mills), Reg E. Cathey (Earl Monroe), Felix Solis (il Viceprocuratore distrettuale Deferlito), Tibor Feldman (il giudice Rittenband). *Produzione:* Robert Salerno, Kevin Turen, Justin Nappi, Laura Bickford, Michael Bederman, Marek Gabryjelski, Mike Heller,

Anna Rozalska per Alvernia Studios/LB Productions/Lionsgate/Parlay Films. *Distribuzione:* MK2. *Durata:* 105'. *Origine:* USA, 2012.

Robert Miller è un magnate della finanza di Wall Street. Le sue operazioni sono sempre sul filo del rasoio, sia che si tratti di derivati o di *hedge fund*. Stavolta, non riesce a concludere un'importante transazione che andrebbe a coprire un fallito investimento su alcune materie prime in Russia. L'amministratrice delegata dell'azienda è la figlia Brooke che comincia a insospettirsi, soprattutto dopo un'attenta lettura dei bilanci. Miller vive una relazione extracongiugale con la parigina Julie, artista che da poco si è trasferita a New York. Una notte i due sono al centro di un terribile incidente automobilistico: questo aggrava la posizione di Miller, braccato dalla polizia, incalzato dalla figlia, inseguito dagli investitori che rischiano di mettere a repentaglio il futuro della sue attività finanziarie.

Non è un soggetto nuovo quello di *La frode*. Avidità, denaro, inganno nel mondo della finanza sono state

raccontate molte volte, bene in *Margin Call*, più banalmente nel seguito di *Wall Street, Wall Street. Il denaro non dorme mai* di Oliver Stone. Il tema anzi è spesso sotto-traccia anche in tante altre pellicole, perché il fallimento della Lehman Brothers nel settembre del 2008 ha rappresentato un *turning point* nelle sorti mondiali ancora di più dell'11 settembre 2001. La figura del villain, spesso associata a terroristi, a killer senza pietà, ora accompagna i manager senza pietà, quelli che sull'onda euforica della bolla speculativa iniziata nel nuovo Millennio non hanno esitato a rischiare sulla pelle dei risparmiatori, dei piccoli investitori. Nicholas Jarecki sa perfettamente che il nucleo narrativo del suo film non contiene nulla di nuovo: nemmeno il rapporto padre-figlia che appare come il confronto decisivo che mette in scacco le sicurezze di Miller è una novità. Anche la figlia di Gordon Gekko sovvertiva i piani del padre. Archiviati, poi, alcuni evidenti problemi di miscasting – Laetizia Casta nei panni della *femme fatale* parigina che fa perdere la testa al manager e che lo fa sprofondare in un incubo dal quale non riesce a liberarsi, Tim Roth improbabile detective sulle tracce di Miller –, Jarecki si concentra sulla messa in scena, tutt'altro che da trascurare. *La frode* è ambientato interamente a New York, ma l'ex documentarista, a eccezione di qualche scorcio perfettamente riconoscibile, ci mostra una città anonima. Come in *Cosmopolis*, anche in *La frode* Miller attraversa le strade della città in una limousine che diventa un vero e proprio microcosmo, spaccato di società, taglio di esistenze a perdere. Come quella di Jimmy, il ragazzo di colore accorso nel pieno della notte a recuperare

Miller dopo il terribile incidente che lo ha coinvolto assieme alla ragazza francese. Superfici ovattate, sotto-vuoto, quasi irreali, proiezioni di menti che creano mondi sotto il flusso di sostanze che prima ancora che essere stupefacenti sono il denaro vero e proprio. Questo vale per la casa di Miller, per la galleria d'arte *trendy* della ragazza francese sovvenzionata dal mogul, ma anche la modesta casa di Jimmy, che dovrebbe avere caratteristiche scenografiche completamente diverse e che, invece, appare anch'essa il frutto della proiezione di una mente. È come se il capitalismo malato, corrotto, eticamente distorto, avesse creato un mondo parallelo, con altri parametri, paralleli rispetto a quelli del mondo reale. Mi pare proprio questo l'aspetto più interessante di questa opera prima che, ripeto, da un punto di vista narrativo non offre sorprese particolari, nemmeno nella piuttosto macchinosa *detection*, oppure nell'insistenza con cui Jarecki gioca la *race card*. In un mondo di tutti bianchi, Jimmy è l'uomo di colore vittima sacrificale, quello su cui si concentrano quasi interamente le indagini della polizia, e anche i suoi avvocati, di colore, sono presentati come quelli più coltusi con il sistema di potere creato da Miller. Certo, alla fine *La frode* non esisterebbe senza la presenza di Richard Gere, qui alle prese con un'interpretazione a tutto tondo. Il film è modellato su di lui, sui suoi scatti d'ira, sugli improvvisi cambiamenti d'umore. Rispetto ad altri personaggi di questo tipo, Gere è meno gignone e caricaturale di Douglas (in particolare quello del seguito di *Wall Street*), la macchina da presa non lo lascia quasi mai, sia che si tratti di *close-up* che di piani americani, ma lui riesce a mantenere i mezzi toni,

ammantando il suo personaggio di significati reconditi.

Antonio Termenini

## PINOCCHIO

Enzo d'Alò

*Regia:* Enzo d'Alò. *Soggetto:* dal romanzo *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi. *Sceneggiatura:* Enzo d'Alò, Umberto Marino. *Montaggio:* Gianluca Cristofari. *Musica:* Lucio Dalla. *Scenografia e personaggi:* Lorenzo Mattotti. *Voci:* Gabriele Caprio (Pinocchio), Mino Caprio (Geppetto), Arturo Valli (Geppetto bambino), Lucrezia Marricchi (Turchina), Rocco Papaleo (Mangiafuoco), Maurizio Micheli (il Gatto), Maricla Affatato (la Volpe), Carlo Valli (il Grillo), Paolo Ruffini (Lucignolo), Lucio Dalla (il Pescatore verde), Andy Luotto (l'oste), Pino Quartullo, Riccardo Rossi (i carabinieri), Giorgio Lopez (Alidoro), Dario Penne (il direttore della scuola), Teo Bellia (Arlecchino), Enzo Avolio (Pulcinella), Emanuela Rossi (la colomba), Massimo Corvo (il corvo), Paolo Lombardi (il gufo), Corrado Conforti (il pappagallo), Stefano De Sando (il direttore del circo). *Produzione:* Anton Roebben, Eric Goesens, Nicolas Steil, Antonia Luisa Muccardo, Malika Brahmī, Florent Mounier per Cometa Films/Iris Productions/Walking the Dog/2D-3D Animations/Rai Fiction. *Distribuzione:* Lucky Red/Rai Cinema. *Durata:* 84'. *Origine:* Italia/Francia/Belgio/Lussemburgo, 2013.

Quest'ultima versione del celebre personaggio inventato da Collodi è in sostanza la realizzazione di un

sogno. Quello di Enzo d'Alò, che da oltre un decennio con grande caparbieta accarezzava l'idea di fare questo film, e quello di mastro Geppetto, padre alla disperata ricerca di un figlio da amare. Dopo la feconda (e purtroppo lontana...) eccezione di *Opopomoz*, d'Alò torna ad affidarsi alla tutela di un testo letterario preesistente sul quale cesellare una sua personale rilettura insieme al sodale Umberto Marino. La sfida era di restare fedeli al testo del Collodi pur dovendone necessariamente praticare una robusta sintesi. Un problema che non aveva per esempio il *Pinocchio* di Comencini, straordinario cartone animato vivente e neppure quello del 1940 di Ben Sharpsteen e Hamilton Luske targato Disney, che proprio nell'eccezionale e visionario tradimento al testo di Collodi aveva il suo punto di forza.

L'asse portante della rilettura di d'Alò si ritrova nel tentativo di focalizzare la sua attenzione sul rapporto padre/figlio, ancor più delle avventure cui va incontro il vivace burattino. Una necessità per il regista anche alla luce della

dolorosa perdita del padre avvenuta alla fine del 2003, in una sorta di personale elaborazione del lutto. Vi troviamo l'amore immenso di un padre che accetta qualunque cosa da un figlio tanto amato ed è disposto a tutto per il suo bene. Un amore filiale che si costruisce poco a poco, per diventare alla fine un esuberante abbraccio pieno di gioia per quel padre così dolce e forse ancora un po' bimbo, dall'unico vezzo costituito da un parrucchino un po' ribelle. Il regista recupera la figura e lo sguardo di Mastro Geppetto come centrale per lo svolgimento della storia, tanto che il sogno di un Geppetto bambino alle prese con un aquilone è l'ouverture e anche la chiusura del film.

Lo sforzo di d'Alò è concentrato su due linee essenziali: da un lato nell'originale disegno dell'artista Lorenzo Mattotti (che si era avvicinato al mondo di Pinocchio già dal 1990) e dall'altro in una colonna sonora ricca e variegata scritta in collaborazione con Lucio Dalla e che costituisce l'ultima produzione del grande cantautore bolognese, completata

solo pochi giorni prima della morte improvvisa. Il lavoro di Mattotti, più che sui personaggi in fondo abbastanza fedeli alla tradizione, si avverte nella straordinaria costruzione del paesaggio. Un mescolamento tra surrealismo e iperrealismo, tra Uomo e Natura, che trova compimento nel caratteristico gioco ondeggiante delle colline toscane in cui si animano le architetture ispirate dalle opere di De Chirico e Prampolini in primo luogo, ma in cui si rivelano anche accenni all'espressionismo cinematografico tedesco. Il tutto elaborato con una *palette* di sgargianti colori che gravita attorno alla tonalità della terra di Siena. Dal punto di vista della colonna sonora, il "musicista" d'Alò ha poi cercato di diversificare i generi all'interno del film; dal rock all'hip hop, dal charleston al rhythm & blues, come tentativo di venire incontro a pubblici diversi.

Ciò che lascia un po' perplessi e che in fondo viene confermato dall'andamento non proprio straordinario al box office, è che la visione di d'Alò sia in realtà più dedicata agli adulti che non ai piccoli. Una visione pittorica davvero ricca in cui però il piacere degli occhi sembra un po' troppo mediato rispetto a quello semplice e diretto che ci aveva regalato Comencini e che probabilmente aveva costituito un problema anche per il *Pinocchio* di Roberto Benigni. Anche la colonna sonora, davvero ben congegnata, non ha però quella riconoscibilità immortale che era uno dei punti di forza di quella scritta da Fiorenzo Carpi sempre per Comencini e che per tutti noi bambini negli anni Settanta annunciava inequivocabilmente l'arrivo di Pinocchio!



Fabrizio Liberti

# EDUCAZIONE SIBERIANA

Gabriele Salvatores

*Titolo originale:* Siberian Education. *Regia:* Gabriele Salvatores. *Soggetto:* Sandro Petraglia, Stefano Rulli, Nicolai Lilin, liberamente ispirato al romanzo omonimo di Nicolai Lilin. *Sceneggiatura:* Sandro Petraglia, Stefano Rulli, Nicolai Lilin. *Fotografia:* Italo Petriccione. *Montaggio:* Massimo Fiocchi. *Musica:* Mauro Pagani. *Scenografia:* Rita Rabassini. *Costumi:* Patrizia Chericoni. *Interpreti:* John Malkovich (nonno Kuzya), Arnas Fedaravièius (Kolima), Vilius Tumalavièius (Gagarin), Eleanor Tomlinson (Xenja), Jonas Trukanas (Mel), Vitalij Porsnev (Vitalic), Peter Stormare (Ink), Arvydas Lebeliunas (il dottore), Daiva Stubraite (zia Katya), Jonas Cepulis (Black Seed), Vytautas Rumsas (Dimitry), Viktoras Karpusenkovas (Plank), Jokubas Bateika (Meza), Dainius Jankauskas (Vulture), Denisas Kolomyckis (Igor), Zilvinas Tratas (Shorty), Airida Gintautaitė (la madre), Riccardo Zinna (il camionista). *Produzione:* Riccardo Tozzi, Giovanni Stabilini, Marco Chimenz per Cattleya/Rai Cinema. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 110'. *Origine:* Italia, 2013.

Ha poca o nessuna importanza che nel romanzo *Educazione siberiana* (edito nel 2009 dall'Einaudi berlusconizzata) Nicolai Lilin descriva con precisione storica, antropologica e topografica il piccolo mondo antico degli Urka siberiani, clan esule nella regione della



Transnistria, criminali (a suo dire) religiosamente fedeli a un ferreo codice d'onore che impone di disprezzare il denaro, evitare l'uso e il commercio della droga, astenersi da stupri e azioni vili, mantenere la propria indipendenza etnica dai russi e soprattutto rivendicare un'irriducibile avversione contro poliziotti, militari e profittatori borghesi. L'universo raccontato da Lilin in frammenti ed episodi autobiografici è una materia mitologica, oltretutto filtrata dallo sguardo dell'infanzia e quindi ogni mistificazione, ogni arbitrio è lecito, soprattutto se le invenzioni funzionano e affascinano. A rendere meno legittima la sua operazione letteraria è, semmai, il sospetto di un astuto marketing (e editing) che ispirano molte, troppe pagine del suo fortunato romanzo.

Pochi dubbi, invece, lascia il film che ne ha derivato l'eccentrico Gabriele Salvatores, che da un decennio predilige gli adattamenti da testi letterari (passando dal Niccolò Ammanniti di *Io non ho paura* e *Come Dio comanda* a Grazia Verasani di *Quo vadis, Baby?* ad Alessandro Genovesi) e,

dopo la commedia *Happy Family* (2010) stavolta si misura con quello che si potrebbe definire un "racconto nero di formazione", alimentato da echi cinematografici e romanzeschi.

Al cambiamento di registro, corrisponde però la fedeltà al suo topos dell'amicizia virile messa a dura prova dalle traversie della vita. Infatti con gli sceneggiatori Stefano Rulli e Sandro Petraglia (e il benplacito di Lilin) ha inventato una storia ex novo, dove le due vite parallele degli urka Kolima e Gagarin vengono seguite in frammenti di flashback, dalla profonda amicizia dell'infanzia fino alla lacerazione irreversibile dell'età adulta, con qualche manicheismo: il buono è Kolima, il cattivo è Gagarin, che però lascia indizi tanto macroscopici quanto inverosimili delle sue malefatte. Il registro "nero", già sperimentato con qualche esito felice in *Io non ho paura* e in modo disastroso in *Quo vadis, baby?*, stavolta è più congeniale a Salvatores. *Educazione siberiana* è infatti un prodotto efficiente, di discreta fattura e condotto a ritmo sostenuto, mirato a un pubblico adolescenzia-

le fin dalla scelta di privilegiare le gesta di due ragazzi, ben fotografato da Italo Petriccione, sorretto da un'abile direzione di attori – fra le due promesse Fedaravièius e Tumalavièius, brilla soprattutto l'inglese Eleanor Tomlinson nel ruolo di una donna-bambina, che riesce a riscattare dagli artifici della letterarietà, tutti sovrastati e sorvegliati da un autorevole e gigionesco John Malkovich. Nel ruolo di un maestro tatuatore, si intravede anche Peter Stormare, cresciuto all'alta scuola di Bergman e poi purtroppo diventato il *vilain* più o meno esotico di tanti film hollywoodiani.

Inutile cercare nel film una rievocazione (o una sintesi) di qualche spessore su come un marginale microcosmo etnico abbia vissuto la fine dell'Unione Sovietica e la perdita della propria identità negli anni Novanta, così come è inutile attendersi qualcosa di diverso da un viaggio avventuroso in un sottobosco criminale (per lo più di seconda mano) di cui viene esaltato soprattutto il folklore etico e il gusto decorativo per i tatuaggi che racchiudono i segreti delle esistenze individuali.

Come già accadeva nei suoi film precedenti (si pensi all'orribile finale di *Io non ho paura*, con i due bambini protagonisti che, una volta salvati, cercano di stringersi le manine a suon di musica), quando Salvatore tenta di essere lirico cade nella più vieta banalità (ah! Il volo delle colombe contro il cielo azzurro come immagine della libertà; ah! I ragazzi sulla giostra in un momento di ebbrezza liberatoria) e lo stesso accade quando ricorre a simboli, sempre ovvi (Malkovich che digrigna i denti per suggerire che sì, lui è proprio un lupo). Ma, rispetto alla goffaggine delle sparatorie di

*Nirvana*, dimostra di avere acquisito un certo polso nel dirigere le scene d'azione.

Roberto Chiesi

## IL FIGLIO DELL'ALTRA

Lorraine Lévy

*Titolo originale:* Le fils de l'autre. *Regia:* Lorraine Lévy. *Soggetto:* Noam Fitoussi. *Sceneggiatura:* Nathalie Saugeon, Lorraine Lévy, Noam Fitoussi. *Fotografia:* Emmanuel Soyser. *Montaggio:* Sylvie Gadmer. *Musica:* Dhafer Youssef. *Scenografia:* Miguel Markin, Eytan Levy. *Costumi:* Rona Doron, Valérie Adda. *Interpreti:* Emmanuelle Devos (Orith), Pascal Elbé (Alon), Jules Sitruk (Joseph), Mehdi Dehbi (Yacine), Areen Omari (Leila), Khalifa Natour (Said), Mahmud Shalaby (Bilal), Diana Zriek (Amina), Marie Wisselmann (Keren), Bruno Podalydès (David),

Ezra Dagan (il rabbino), Tamar Shem Or (Yona), Tomer Ofner (Ilan), Noa Manor (Ethel), Shira Naor (Lisa), Loai Nofi (Jamil), Majd Bitar (Tarik). *Produzione:* Raphael Berdugo, Virginie Lacomble, Frédéric de Goldshmidt per Rapsodie Productions/Cité Films/France 3 Cinéma/Madeleine Films/Solo Films. *Distribuzione:* Teodora/Spazio Cinema. *Durata:* 105'. *Origine:* Francia, 2012.

L'idea di partenza, studiata accuratamente a tavolino, era di qualche ardimento e, insieme, di un'ingenuità disarmante: riappropriarsi della trovata che, a suo tempo, fece la fortuna di *La vita è un lungo fiume tranquillo* di Étienne Chatiliez (il motivo dello scambio casuale di due bambini appena nati) per coniugarlo però su un registro drammatico, piuttosto che sulle tonalità della commedia (nel film di Lorraine Lévy non c'è alcuna traccia di humour, benché in alcune situazioni emerga il ridicolo involontario), calando la vicenda sullo sfondo del conflitto arabo-israeliano, sì da conferire al racconto una valenza politica e ideologica "alta".



Il proposito dichiarato di *Il figlio dell'altra* è quello di svolgere una riflessione morale sul tema della tolleranza verso le diversità, sostenendo a spada tratta, come già in tempi ancor recenti hanno fatto *La banda* di Eran Kolirin e *Il giardino dei limoni* di Eran Riklis, le ragioni del dialogo, dell'apertura all'altro come necessario presupposto al superamento dei contrasti e dei pregiudizi. E come già accadeva nel film di Riklis (che la Lévy opportunamente omaggia), anche qui le prospettive concrete di un incontro e di una pacifica convivenza tra due popoli ancora lontani e ostili sembrano passare attraverso il femminile. Un femminile degnamente rappresentato da due madri che, facendo valere sopra ogni altra cosa le ragioni dell'affetto verso i propri figli, sanno spezzare il muro dei sospetti e dei rancori reciproci che ancora induriscono i cuori dei loro uomini. Un femminile a cui è affidata la capacità di consegnare alle nuove generazioni che aspirano a una vita serena un avvenire di speranza e di pace. Su questo punto, sulla dicotomia tra l'intolleranza della società maschile e la solidarietà istintiva dell'universo femminile – un contrasto che soggiace, invero, a uno schematismo alquanto rozzo e manicheo – la Lévy è categorica: «Il mio film dice che la donna rappresenta il futuro dell'uomo e che quando le donne si alleano possono spingere gli uomini a essere migliori». Un convincimento nobilissimo che, da Aristofane in poi, ha nutrito di sogni e illusioni milioni di spettatori. Ma che qui si traduce in una drammaturgia di esile e incerto respiro, la quale, vittima delle sue stesse buone intenzioni, nonché della volontà di accattivarsi il favore delle grandi platee, rimane impigliata in una rete di cliché caricaturali (il povero Pascal

Elbé costretto per tutto il film a fare una faccia feroce che però muove al riso), gli stessi luoghi comuni di cui si nutre la retorica del “politicamente corretto”.

Sicché quello che avrebbe potuto essere il motivo di maggior interesse della pellicola – il venir meno della maschera identitaria in due adolescenti costretti all'improvviso a scoprire una parte di sé nell'Altro, il diverso, il nemico sconosciuto, e a ridisegnare faticosamente una nuova identità proprio a partire da quella sconvolgente scoperta, e dalla messa in discussione dei legami di appartenenza comunitari e religiosi – rimane, di fatto, un'occasione sprecata, che non trova, nel racconto, uno sviluppo adeguato e convincente.

Anche perché la regia della Lévy rimane ancorata, sul piano stilistico, a un naturalismo incolore, non privo a tratti di una certa goffaggine (la scena dei due padri che sorseggiano il caffè al bar). Optando per la rigidità e la piattezza didascalica di un prodotto televisivo di prima serata, la pellicola si tiene coscienziosamente lontana da ogni forma di asperità. La Lévy evita, per eccesso di cautela, di approfondire gli aspetti scomodi e insidiosi che il soggetto lasciava pur presagire. Rinuncia così a girare la scena dell'attentato che, secondo la sceneggiatura originale, avrebbe dovuto chiudere il racconto. Concede in compenso a Bilal, il fratello maggiore di Yacine, di rinsavire dall'odio feroce contro gli ebrei da cui egli appariva divorato nel corso del film.

Insomma: ogni cosa potrà sistemarsi nel migliore dei modi e ciascuno potrà vivere felice e contento. «È una favola», si affretta a suggerire Emmanuelle Devos, un'attrice di grande talento, qui un po' spaesata «è una favola perché racconta il

desiderio che le cose nella realtà vadano come accade nel film». Una favola un po' insipida, forse. Di certo, un'opera opaca, privata di quelle ventate di umorismo o di quelle impennate mélo che avrebbero potuto consentirle, chissà, di acquisire forza drammatica, intensità emozionale, e condannata di conseguenza ad affondare nel sentimentalismo più stucchevole.

Nicola Rossello

## AMICHE DA MORIRE

Giorgia Farina

*Regia:* Giorgia Farina. *Sceneggiatura:* Fabio Bonifacci, Giorgia Farina. *Fotografia:* Maurizio Calvesi. *Montaggio:* Marco Spoletini. *Musica:* Pasquale Catalano. *Scenografia:* Tonino Zera. *Costumi:* Francesca Leondeff. *Interpreti:* Claudia Gerini (Gilda), Critina Capotondi (Olivia), Sabrina Impacciatore (Crocetta), Vinicio Marchioni (il commissario Nico Malachia), Corrado Fortuna (Lorenzo), Lucia Sardo (la madre di Crocetta), Adriano Chiaramida (il padre di Crocetta), Antonella Attili (la signora Zuccalà), Marina Confalone (donna Rosaria), Tommaso Ramenghi (Rocco). *Produzione:* Andrea Leone, Raffaella Leone per Andrea Leone Films/Rai Cinema. *Distribuzione:* 01. *Durata:* 103'. *Origine:* Italia, 2013.

È festa in una piccola isoletta siciliana: una fanciulla baciata da grazia e beltà verrà scelta per accudire la statua del Santo Patrono, con tanto di concessione della chiave per accedere al ventre custode di





reliquie della rappresentazione sacra (ovviamente cavo). L'ambito onore spetta all'efebica Olivia, moglie perfetta di un uomo perfetto, invidiata proporzionalmente alla quantità delle sue presunte fortune da tutte le comari del paese, le stesse che guardano con disprezzo e identica malcelata invidia le grazie esposte con curata generosità dalla meretrice Gilda, venuta dal Continente per soddisfare a caro prezzo i pruriti dei mariti isolani, mentre Crocetta osserva scorata un destino che non le apparterrà mai, bollata com'è dal marchio indelebile di "portatrice di mala sorte".

Il sole splende, i colori sono vivi, il mare impeccabile: è la Sicilia, anche se in realtà è la Sicilia in Puglia, grazie ai miracoli della scenografia e della Apulia Film Commission. Il film di Giorgia Farina inizia così, in medias res, gettando sul piatto una sequela di stereotipi molto fastidiosi: la donna al Sud, che deve essere carina, pura, sposata, casalinga, mentre gli uomini pagano e stimano le donne belle, impure, libere, indipendenti e scacciano quelle identiche come gocce d'acqua alle loro mogli di scuro vestite.

Ma il senso di fastidio svanisce dopo i primi quindici minuti di *Amiche da morire*, lasciando il posto al divertito stupore che segue la scampata delusione. Raramente, infatti, la commedia italiana contemporanea riesce a sfruttare un'immaginario così macchiettistico senza scadere nello sfruttamento ozioso e volgare dei caratteri, mentre l'esordio della ventisettenne Giorgia Farina costruisce intorno a tre attrici capaci un intreccio giallo sicuramente ingenuo, ma con alcune trovate geniali e credibili figure di contorno. Il risultato è una commedia sottilmente pulp dove la solidarietà femminile non è dolce come il miele, ma pungente come un fresco e giallo limone di Sicilia (conforme la satura e vivace fotografia di Maurizio Calvesi).

Olivia, Gilda e Crocetta sono le tre punte e le più estreme del triangolo della concezione femminile al Sud; non hanno niente in comune se non il fatto di essere comunque delle escluse, poiché ognuna rappresentante eccessiva del proprio genere. Quando il bellissimo e perfetto marito di Olivia, Rocco, scompare, e le altre comari non riescono a tratte-

nerne la gioia per quel quadretto di perfezione finalmente straziato, Olivia chiede aiuto a Gilda, mentre Crocetta, fuggita di casa dopo aver scoperto che la madre sanguisuga le avvelenava di proposito i pretendenti per tenerla legata a sé, si unisce alla neonata coppia stile Bonnie e Clyde. Perché nel frattempo Rocco si è trovato, e da marito con il ventre a tartaruga, perfetto e dolcissimo, è diventato un bandito spietato che ha usato Olivia per costruirsi un'immagine di rispettabilità, e adesso non vede l'ora di fuggire con complici e bottino. Olivia non ci sta, prende in mano la pistola, e BANG. L'omicidio del fedifrago, perpetuato anche con un certo gusto dalla donna tradita e illusa, unisce le tre amiche per forza in una rocambolesca eliminazione delle tracce, che prevede anche l'appropriazione debita del bottino: trecentomila euro da dividere equamente in tre, dopo aver trasformato il marito con la faccia da tonno in tonno in scatola nella tonnara dove lavora di giorno la rispettabile Crocetta. Ma non sarà facile sfuggire allo sguardo dubbioso sulla loro inedita amicizia dell'intero paese, oltre che del miopissimo commissario Malachia (Vinicio Marchioni). Intuito, fortuna, applicazione filologica di quanto appreso dalle puntate di *C.S.I.*, e l'amabile uso del ricatto: tutto questo salverà le tre donne dall'accusa e dal fallimento, e alla fine tutte e tre saranno degne di essere le verginee madrine del Santo Patrono, che custodisce nella sua santissima cavità la cifra esatta utile alla realizzazione dei loro sogni. Unico neo imperdonabile di questa commedia degli equivoci tutta al femminile: l'epilogo alla SPA, che dice di più senza necessità.

Elisa Baldini

# GANGSTER SQUAD

Ruben Fleischer

*Titolo originale:* id. *Regia:* Ruben Fleischer. *Soggetto:* dal libro omonimo di Paul Lieberman. *Sceneggiatura:* Will Beal. *Fotografia:* Dion Beebe. *Montaggio:* Alan Baumgarten, James Herbert. *Musica:* Steve Jablonsky. *Scenografia:* Maher Ahmad. *Costumi:* Mary Zophres. *Interpreti:* Josh Brolin (il sergente John O'Mara), Ryan Gosling (il sergente Jerry Wooters), Sean Penn (Mickey Cohen), Nick Nolte ("Whiskey Bill" Parker), Emma Stone (Grace Faraday), Anthony Mackie (l'agente Coleman Harris), Giovanni Ribisi (l'agente Conway Keeler), Robert Patrick (l'agente Max Kennard), Michael Peña (l'agente Navidad Ramirez), Mireille Enos (Connie O'Mara), Josh Pence (Darryl Gates), Jack McGee (il tenente Quincannon), Holt McCallany (Karl Lennox), Brandon Molale (Jimmy "Bockscar" Knox), Jeff Wolfe (Giovanni Vacarezza), Jonny Coyne (Grimes), Jon Polito (Dragna), James Carpinello (Johnny Stomp), De'Aundre Bonds (Duke Del Red), Yvette Tucker (Carmen Miranda). *Produzione:* Dan Lin, Kevin McCormick, Michael Tadross, Jon Silk per Langley Park Productions/Lin Pictures/Village Roadshow Pictures. *Distribuzione:* Warner Bros. *Durata:* 113'. *Origine:* USA, 2013.

Di fronte al risultato compiuto, viene quasi voglia di cercare spasmodicamente qualcosa che non c'è: di arrampicarsi sugli specchi, di scovare a tutti i costi un elemento, un'inquadratura, un gesto, in grado di elevare *Gangster Squad* a qualcosa di più di quel che sembra. Già, di quel che sembra,

appunto. Forse il segreto risiede nel gioco delle apparenze, in questo continuo rimandare a un cinema che già c'è stato, e del quale oggi rimangono soltanto gli omaggi, le citazioni. Del resto il film di Ruben Fleischer parla chiaro: sin dalla sinossi appare evidente come tutto sembri ridursi a una sorta di remake del depalmano *Gli intoccabili*, con la formazione di una *task force* di sbirri cattivissimi e irriducibili alla caccia di Mickey Cohen, il boss di Los Angeles.

Il gruppo è tenace e ben assortito: c'è il poliziotto incorruttibile e tutto d'un pezzo (Josh Brolin), il bel don-giovanni (Ryan Gosling), il tiratore infallibile (Robert Patrick), il quattrocchi intelligente e padre di famiglia (Giovanni Ribisi), più la coppia *politically correct* formata da un nero e un messicano (improbabile a quei tempi, ma non importa). C'è uno spietato criminale da catturare e poi c'è Lei, la Città degli Angeli: più che una città, un luogo dell'immaginario, fotografata in digitale da quel Dion Beebe che ha fatto sì dei miracoli per Michael Mann (*Collateral* e *Miami Vice*), ma che qui esaspera toni e colori come nella tavola di un fumetto, lavorando sulla patina e mai

sulla sostanza (gli attori, i corpi, il sangue).

Insomma, gli ingredienti del noir gangsteristico ci sono tutti: peccato però che manchi il Cinema, quello vero. Quello che in un sol colpo fa dimenticare che ci si trova in un film, e immerge lo spettatore con le mani, la testa e il cuore in tutto ciò che viene mostrato: non basta (più) un articolato piano sequenza di Ryan Gosling che entra in un locale, se questo significa solamente guardare da lontano alle opere dei Grandi; non basta tentare di costruire una qualche forma di tensione narrativa se, già dopo pochissimi minuti, qualsiasi spettatore normodotato è in grado di prevedere con spietata esattezza chi sopravvivrà e chi no.

Che Fleischer voglia forse effettuare una personale ricognizione sulle forme e sui luoghi comuni del genere? Può anche darsi, ma in ogni caso arriva fuori tempo massimo, e senza mai graffiare veramente la superficie lucida che mette in scena, tanto è superficiale e abbozzato. E a chi si rivolgerebbe, poi, una rilettura del noir dove fin dall'incipit – con la voce off del protagonista – si intuisce che tutto suona così inesorabilmente *finto*?



«Quello che vedi non esiste, e quello che non vedi è la verità», recitava un film di Dario Argento non molto tempo addietro: qui però i fantasmi del cinema passato fanno capolino solamente nella memoria di chi guarda, e non nella mano di chi dipinge la tela. E non c'è discorso o giustificazione teorica che tenga: siamo più dalle parti del *Dick Tracy* di Warren Beatty (fosse anche solamente per l'orribile make up di Sean Penn), senza però il pretesto della sperimentazione linguistica. Rimane soltanto la constatazione di un'opera che non riesce a stare al passo con i tempi, sorpassata sul suo stesso terreno da lavori televisivi (*Boardwalk Empire*, per fare un esempio) che, guardando ai medesimi modelli, riescono quantomeno a instaurare un dialogo con il proprio pubblico.

Giacomo Calzoni

## BUONGIORNO PAPÀ

Edoardo Leo

*Regia:* Edoardo Leo. *Soggetto:* Massimiliano Bruno. *Sceneggiatura:* Herbert Simone Paragnani, Massimiliano Bruno, Edoardo Leo. *Fotografia:* Arnaldo Catinari. *Montaggio:* Patrizio Marone. *Musica:* Gianluca Misti. *Scenografia:* Paki Meduri. *Costumi:* Valentina Taviani. *Interpreti:* Raoul Bova (Andrea), Rosabell Laurenti Sellers (Layla), Marco Giallini (Enzo), Edoardo Leo (Paolo), Nicole Grimaudo (Lorenza), Paola Tiziana Cruciani (Adele), Mattia Sbragia (Roberto), Ninni Bruschetta (Adriano). *Produzione:* Fulvio Lucisano, Federica Lucisano per IIF. *Distribuzione:* Medusa. *Durata:* 109'. *Origine:* Italia, 2013.

Io cerco di vederlo, il cinema italiano. Ho sempre detestato quell'atteggiamento *cinéophile* esterofilo e un po' *snob*, secondo cui il cinema nostrano è necessariamente semplice nel senso di banale, scontato, buonista, poco calato nel sociale o nel politico e incentrato invece solo su famiglia e sentimenti. *Bella addormentata*, *Il comandante e la cicogna*, *Gli equilibristi*, *L'intervallo*, *Viva la libertà*, *Padroni di casa*, *Alì ha gli occhi azzurri*, *Cosimo e Nicole*, *La scoperta dell'alba e Reality*, per stare sulla presente stagione cinematografica e su registi anche esordienti, stanno abbondantemente a smentire questa teoria. Ma qui siamo su un cinema d'autore e soprattutto su un versante "serio", di cinema drammatico: l'anello debole sono secondo alcuni le commedie, e in effetti se si eccettuano film come *Into Paradiso* o *Senza arte né parte* o *Qualunque* o *Benvenuti al Sud*, per considerare le ultime tre stagioni, il panorama del nostro cinema più leggero sembra scorante, specie se guardiamo ai fasti degli anni d'oro.

Ben venga dunque un'opera come *Buongiorno papà*, campione d'incassi del week-end del 14 marzo dopo *Il grande e potente Oz*. A mostrare come un film di buona fattura, ben scritto cioè e ben recitato ma soprattutto frutto di un lavoro d'*équipe* che si sente tutto, sia pur semplice e, ebbene sì, un po' buonista, possa piacere a un pubblico anche ampio. E come a volte giochino le coincidenze temporali: in sala nello stesso week-end *Il figlio dell'altra* su un tema analogo (e in libreria *Cose da grandi* di Stein Garth), due week-end prima *Tutti contro tutti*, altro film girato da un attore di questa "onda" nuova rispetto a quella dei Lo Cascio e dei Battiston, e sempre con Marco Giallini come comprimario; e poi commedie su commedie, ultimamente: oltre a quella di Ravello,

*Studio illegale*, *Amiche da morire* e *Ci vuole un gran fisico*, e, in uscita, *Benvenuto Presidente!* e *Outing – Fidanzati per sbaglio*.

Si diceva che è un film un po' buonista; che è abbastanza prevedibile nel lieto fine, e non solo; che mette forse un po' troppa carne al fuoco a livello tematico: la paternità ritrovata come occasione di uscita da uno stato postadolescenziale spinto e come assunzione di responsabilità da parte di un Peter Pan che vuole godere appieno della propria libertà (ricordate *Alfie* e *Tanguy*? Per l'Italia il riferimento sono però soprattutto i personaggi di Fabio Volo, e per la paternità inaspettata *Sciallà!*), il rapporto tra adulti e adolescenti e comunque tra generazioni diverse (tre), l'amicizia e immancabilmente l'amore, che arriverà a segnare l'acquisita maturazione del protagonista. Ma gli aspetti interessanti sono molti, a partire dall'umorismo sincero ed efficace e dal misto di semplicità, onestà e ingenuità che caratterizza positivamente il film.

Intanto, si diceva, il lavoro d'insieme, svolto da un gruppo di attori che sono anche amici nella vita e che provengono in gran parte dall'esperienza del *Romanzo criminale* televisivo; poi la regia di un attore alla sua opera seconda dopo l'ancora acerbo *Diciotto anni dopo*, come sta succedendo spesso (Papaleo, Ravello) e non solo in Italia, a partire da un soggetto di Massimiliano Bruno sceneggiato da lui, dal regista e da Paragnani; il lavoro degli attori, Raoul Bova e Rosabell Laurenti Sellers ma anche lo stesso Leo e il già citato Giallini, caratterista di spicco del nostro cinema recente; il tratteggio preciso e delicato dei personaggi e in particolare di quello del nonno di Layla, *deus ex machina* che agisce stando sullo sfondo e che porta un salutare scompiglio nella vita di tutti gli altri; una rifles-

sione, volendo, su cinema e pubblicità; la semplicità di fondo, infine, che non è banalità e che può parlare al pubblico, come tanti film d'autore non sanno né possono fare.

Paola Brunetta

## CI VUOLE UN GRAN FISICO

Sophie Chiarello

**Regia:** Sophie Chiarello. **Sceneggiatura:** Angela Finocchiaro, Valerio Bariletti, Walter Fontana, Pasquale Plastino. **Fotografia:** Giovanni Fiore Coltellacci. **Montaggio:** Marco Spoletini. **Musica:** Valerio Carboni. **Scenografia:** Giada Calabria. **Costumi:** Rossano Marchi. **Interpreti:** Angela Finocchiaro (Eva), Giovanni Storti (Angelo), Elio (Gino), Raul Cremona (Pagliai), Jurij Ferrini (Oscar), Antonella Lo Coco (Francesca), Laura Marinoni (Cinzia), Rosalina Neri (Lidia), Franco Barbero (Sandrino), Nicola Borghesi (Pernotti), Jacopo Maria Bicocchi (il vicedirettore della banca), Shi Yang Shi (Serenello), Paolo Guerra (Marco Ratti), Aldo Baglio (il tassista), Giacomo Poretti (il cliente), Silvana Fallisi (la suora), Paolo Hendel (l'uomo della mano morta). **Produzione:** Paolo Guerra per Agidi/Medusa Film. **Distribuzione:** Medusa. **Durata:** 90'. **Origine:** Italia, 2013.

Le premesse c'erano e sembravano buone: Sophie Chiarello, qui al suo esordio nel lungometraggio, aveva già girato dei corti (*Ficarigna* nel 2001 e *Un filo intorno al mondo* nel 2006) ed è stata per anni assistente alla regia di vari registi italiani tra cui Massimo

Venier per *Chiedimi se sono felice*, *La leggenda di Al, John e Jack* e *Tu la conosci Claudia?*, tutti con Aldo, Giovanni e Giacomo che qui si prestano a piccoli ruoli. *Ci vuole un gran fisico* è stato distribuito nelle sale dal 7 marzo, giusto in tempo per la festa della donna (ma bisognerebbe chiamarla semplicemente "giornata") insieme a un altro film "per ragazze", *Amiche da morire* di Giorgia Farina con Claudia Gerini, Sabrina Impacciatore e Cristiana Capotondi. Angela Finocchiaro, che di *Ci vuole un gran fisico* è autrice del soggetto e cosceneggiatrice con Valerio Bariletti, Walter Fontana e Pasquale Plastino, ha voluto con convinzione portare sullo schermo la storia della sua Eva, una donna alla vigilia del cinquantesimo compleanno incastrata tra mille problemi familiari, sentimentali e lavorativi: l'ex marito Gino (Elio delle "Storie Tese"), infantile e opportunista, continua a svuotarle allegramente il conto in banca, la figlia Francesca (Antonella Lo Coco, uscita da *X Factor* e interprete di due canzoni usate in colonna sonora) è nervosa e sempre distratta mentre l'anziana madre Lidia (Rosalina Neri) proprio non ci sta a comportarsi, come le suggerisce noiosamente Eva, «da vecchia».

Ironia della sorte, Eva lavora in una profumeria e vende tutto il giorno alle altre donne proprio quei cosmetici anti-età ai quali lei per prima non crede più. E c'è sempre il rischio di essere rimpiazzata da una nuova commessa più giovane o solo più intraprendente a guadagnarsi i "favori" del capo (Raul Cremona). A salvare Eva da una progressiva e umiliante sensazione di inutilità arrivano uno strambo "angelo della menopausa" (Giovanni Storti) e, prevedibilmente, un nuovo corteggiatore, l'affascinante Oscar (Jurij Ferrini, attore e regista teatrale già visto in *Noi credevamo*, è

un volto interessante che dal cinema dovrebbe essere sfruttato di più).

*Ci vuole un gran fisico* poteva essere, insomma, una gradevole commedia al femminile supportata da un cast di buon livello. Cos'è che non ha funzionato? Perché, malgrado una Finocchiaro protagonista assoluta, non si ride mai? Alla regia di Sophie Chiarello manca purtroppo completamente il senso per i ritmi comici: le battute nascono fragili e cadono nel vuoto e le gag visive si smontano prima di provocare qualunque effetto (vedi le citazioni, da *Frankenstein Junior* a *Full Metal Jacket*, buttate tra una scena e l'altra senza un adeguato sostegno narrativo).

Persino l'angelo custode interpretato da Giovanni, un personaggio se non originale quantomeno potenzialmente divertente, è una presenza scialba e smarrita. I personaggi dalla figlia rocker ribelle alla nonna pimpante, sono incasellati in ruoli stereotipati che bloccano in partenza ogni possibile sorpresa e la storia, banalmente, non c'è: anche volendo dare per scontato il lieto fine, tra l'incipit e la conclusione mancano le svolte, gli scontri veri, i momenti davvero comici. Manca tutto.

Valentina Alfonsi



# percorsi

40 registi per il futuro 11 > 20

Figure e capricci #2

Sylvain George

Marfa Girl

# 40 REGISTI PER IL FUTURO

11 > 20





# Sean Baker

## Federico Pedroni

Un gruppo di ex compagni del college al tramonto di una festa, un clandestino cinese alle prese coi debiti, un immigrato ghanese e il bambino di cui deve occuparsi, un'indolente attrice porno e una vecchietta scorbutica. Non è un'umanità romantica quella descritta da Sean Baker (classe 1971), eppure il bisogno di analizzare i protagonisti e relazionarli con il mondo è il motore che alimenta il suo cinema. Lo sguardo miscela un'attenzione al contesto di stampo documentaristico e una sfumatura umanistica che non sfocia mai in un paternalismo affettato.

Baker racconta il mondo tenendosi a distanza, costruisce i personaggi senza essere schiavo dell'empatia, trova anzi una vicinanza attraverso il pudore anche quando la realtà è esposta senza reticenze. In *Four Letter Words* (2000), ad esempio, la premessa stereotipata (giovani maschi sessuomani che parlano a ruota libera) porta a un risultato spiazzante e non con-

ciliato. Il racconto – o meglio, la sua esplosione frammentata – si fa corpo in una zona oscura in cui il lamento generazionale è già crepuscolare, in cui il tono farsesco assume una sfumatura fallimentare. A sorprendere è lo stile consapevole, il rifuggire gli stereotipi, il privilegiare un montaggio nervoso che spezza il ritmo dando realtà a una struttura narrativa tradizionale.

La stessa ricerca di verità che viene perseguita con modalità quasi opposte in *Take-Out* (2004, diretto in collaborazione con Shih-Ching Tsou), in cui alla precedente frenesia si contrappone una fluidità stilistica da *cinéma vérité*, un ritmo compassato e una precisione ossessiva nella ricostruzione dei luoghi quotidiani, privi di eccezionalità e per questo capaci di ospitare un personaggio e incarnare una storia. Due approcci stilistici complementari che, ibridati, costituiscono il modello estetico dei suoi film più compiuti e noti, *Prince of Broadway* (2008) e *Starlet* (2012).

Qui a fondere la descrizione minuziosa degli ambienti e lo studio antipsicologico dei personaggi interviene una struttura narrativa più solida, che eleva l'ambizione della messa in scena e ne amplifica le potenzialità comunicative. In *Prince of Broadway* la storia di un padre per caso offre l'occasione per un'avventura nel quartiere newyorchese dei grandi magazzini, nel sottobosco della merce contraffatta, fatto di retrobottega e paura della polizia, solidarietà impreviste e responsabilità ineludibili. Baker non forza la drammaturgia in cerca dell'effetto sorpresa, la plasma anzi per scoprire la peculiarità di comportamenti all'apparenza ovvi. La naturalezza dei gesti e dei dialoghi, ottenuta con un uso generoso dell'improvvisazione, dona ai personaggi uno spessore obliquo, sostanziale e non formale, e più di un barlume di umanità fuori dall'ordinario.

E l'imponderabile ragnatela di fili che unisce i personaggi, spesso a loro insaputa, è il segno distintivo del successivo *Starlet*. Qui la concentrazione sulle due protagoniste è più accentuata – il film è un *character study* – ma lo sfondo sociale e culturale in cui si muovono, sebbene appaia più sfumato, è sempre la matri-

ce che le definisce. Lasciata New York, Baker affronta una *suburbia* della San Fernando Valley dove si incontrano attricette alla ricerca di gravità e una classe media refrattaria alle mutazioni sociali, dimostrando una precisione cristallina nell'inquadrare un ambiente e il materiale umano che lo abita e donando al solito incontro tra solitudini un intenso calore emotivo che non promette riscatto ma esiste e ha valore in se stesso. L'occhio di Baker, curioso del mondo e nel mondo, mette in evidenza la sua peculiarità – un'analisi delle relazioni e dei luoghi priva di determinismo sociale e capace di insospettabili momenti di tenerezza – in un panorama del cinema *indie* contemporaneo troppo spesso in bilico tra estremismo *arty* e logorroica auto-referenzialità.



# Aida Begic

Nicola Falcinella

Classe 1976, Aida Begic è con Jasmila Zbanic la più importante “giovane regista” dell’est Europa. E una delle voci più forti, chiare, coraggiose e riconoscibili dell’area della ex Jugoslavia. Tutta la sua carriera è passata da Cannes, dove i primi due cortometraggi, *Prvo smrto iskustvo* (First Death Experience, 2001) e *Sjever je Poludio* (North Went Mad, 2004), e i due lungometraggi, *Snijeg* (Neve, 2008) e *Buon anno Sarajevo* (*Djeca*, 2012), sono stati presentati e premiati.

Il tema principale di questi lavori è la Bosnia del dopoguerra, le ferite rimaste aperte, le persone che devono fare i conti con le assenze, i traumi post bellici, le divisioni, la corruzione dei politici, un passato troppo ingombrante, un futuro che non arriva e la mancanza di prospettive. Ma anche la voglia di non arrendersi delle giovani, ricominciare da quello che c’è e ripartire dalla propria identità. Persino di sacrificare i propri sogni e la propria giovinezza per qualcuno di cui ci si è assunti la responsabilità, in questo modo facendo risaltare l’irresponsabilità dei più adulti o di quanti dovrebbero tenere conto dell’interesse generale.

Le opere della regista di Sarajevo sono distanti dai pochi film balcanici che si vedono in Italia: lontane dal folklore e dall’esotico, prive di luoghi comuni, con poche spiegazioni, sfuggenti alle generalizzazioni. Non sono fatte per indignare o per prendere una parte, seppure si parteggi per le protagoniste. Sono film che non si dimenticano facilmente, che lasciano dentro una sensazione, un particolare, un volto, un suono, un colore. Ragioni che ne fanno una regista singolare, preziosa, da tenere d’occhio. Al di là dell’argomento affrontato, è il modo in cui lo tratta a caratterizzarla, i segni che lascia con il suo atto di filmare. In più ha la capacità di rendere universali storie in apparenza lontane e locali, oppure al contrario individuare questioni universali dentro vicende particolari.

L’ha fatto principalmente con due lungometraggi uno diversissimo dall’altro per ambientazione e stile. Quanto *Snijeg* è colorato, estivo, ambientato in campagna, pur nella durezza e nel dolore di fondo, tanto *Buon anno Sarajevo* è invernale, dai colori lividi, quasi sempre in notturna e ambientato nella periferia della città. In entrambi i casi le donne stanno al centro di storie dove sono gli uomini, ingombranti anche nell’assenza, a tirare le fila.

Il primo si svolge nel 1997 in un villaggio dove sono rimaste quattro donne, due anziane, quattro ragazzine, un vecchio e un bambino muto. Gli uomini sono morti o dispersi, ma mogli e figlie sperano che ritornino. La confettura di prugne è l’unica fonte di reddito e per Alma (*Zana Marjanoviæ*) può garantire un futuro evitando di vendere le terre e andarsene. L’altro lungometraggio segue, alla Dardenne, Rahima (*Marija Pikic*) che lavora come aiuto cuoca in un ristorante alla moda e si occupa del fratello quattordicenne perché durante l’assedio sono rimasti orfani. Avrà un crescendo di rabbia dopo che il ragazzo litiga con il coetaneo figlio di un ministro e il suo datore di lavoro le rifiuta un prestito.

Le protagoniste della Begic sono decise, tenaci, consapevoli e convinte del loro ruolo e dei loro sentimen-



ti. Entrambe poco più che ventenni, indossano il velo (come del resto la regista stessa). Una scelta in contrasto con l'ancora abbastanza laica Bosnia e che non è marcatamente religiosa come in *Il sentiero* della Zbanic, ma è più articolata, di ricerca e affermazione di una propria identità distinta. Alma e soprattutto Rahima in fondo vivono all'occidentale, sono intraprendenti, vogliono scegliere, essere attive, non sono chiuse o in balia degli altri.

Altra dote della regista (capace di lavorare su vari registri, dalla cupezza alla leggerezza) è scegliere e dirigere attori poco noti o esordienti, tranne Emir Hadzihafizbegovic in *Snijeg* e Nikola Djuricko in *Buon anno Sarajevo* in parti secondarie. Non a caso la Marjanoviæ è stata scelta da Angelina Jolie per *In the Land of Blood and Honey* (2011) e la Pikic ha vinto premi nei festival.



## Gianluca e Massimiliano De Serio

Michele Marangi

Gianluca e Massimiliano De Serio, classe 1978, sono gemelli e la loro idea di cinema sembra risentire positivamente di una produttiva tensione dialettica tra la

duplicità e la specificità, come ben si coglie nel loro sito ([www.gmdeserio.com](http://www.gmdeserio.com)).

Il loro unico lungometraggio, *Sette opere di misericordia* (2011), rende bene la spiccata attenzione e il rispetto per il reale, sia in chiave tematica che stilistica, che però si coniuga sempre con una profonda e studiata strutturazione narrativa. Film di rigorosa indagine sociale, non rinuncia all'approfondimento esistenziale. La cura nella descrizione interiore dei due protagonisti, così lontani in apparenza e così vicini nella sostanza di esiliati dal mondo "normale", va ben oltre lo scavo psicologico tradizionale e si sostanzia nella negazione stessa del concetto stesso di normalità, per lo meno nella sua accezione comune e ovvia. Il cinema dei De Serio è in questo senso profondamente meta-narrativo e teorico, traduce nello stile estetico l'idea di uno sguardo rigoroso, che invita lo spettatore a ricodificare continuamente i propri parametri di visione e di giudizio, ovvero di significazione del mondo, andando oltre le apparenze, facendo emergere e denunciando la parzialità di una visione superficiale, stereotipata, pregiudiziale.

Senza enfasi, aspettando le opere successive per formulare un giudizio più articolato, non credo sia blasfemo accostare il loro modo di procedere a quello di altri due fratelli, i Dardenne, e più in generale a un'idea di cinema della realtà che evita le secche del realismo – inteso come genere narrativo codificato – e che nel rigore dello sguardo chiede la partecipazione attiva dello spettatore, attualizzando la lunga scia del cinema moderno dalla Nouvelle Vague in poi, in cui lo stile è il senso del film, non un semplice orpello calligrafico.

In un gioco di specchi solo apparentemente contraddittorio, le attese rispetto al loro futuro sembrano ben garantite da un passato già ricco di sperimentazioni e di riconoscimenti in molti festival internazionali e in una dualità, come si diceva all'inizio, particolarmente feconda. Come hanno avuto modo di raccontare in diverse interviste, Massimiliano ha alle spalle un percorso di studi legato alla storia dell'arte, antica e contemporanea, mentre Gianluca ha studiato storia e critica del cinema, in particolare i grandi maestri moderni: «Queste passioni si sono mescolate e le abbiamo sempre condivise. Il cinema ha una dimensione collettiva forte che lo rende assoluto, l'arte, invece, una dimensione fragile e sperimentale, intima. L'unione delle due sfere è ciò che più ci appassiona».

In questo senso sono esemplari i loro primi lavori, a partire dai film costruiti con gli studenti delle scuole superiori e presentati a Sottodiciotto Film Festival, oltre dieci anni fa, poi i documentari che spesso pongono al

centro percorsi di migrazione, ma senza mai rinunciare a uno sguardo più ampio che dal caso specifico permette di cogliere un'idea di società e di contesto culturale allargato.

Nel segno della dualità è anche la loro continua produzione artistica, con videoinstallazioni e mostre ospitate dal 2005 in vari musei italiani e internazionali, così come il radicamento profondo legato al quartiere torinese in cui sono nati, una periferia che spesso è il punto di partenza delle loro opere, ma che non si riduce mai a mero sfondo scenografico, diventando viceversa uno scenario simbolico e metafisico. In quello stesso quartiere da un anno hanno anche aperto il Piccolo Cinema, uno spazio a disposizione di chiunque voglia portare un film, una sequenza, e discuterne con altre persone.

Ecco perché me la sento di scommettere sul futuro di Gianluca e Massimiliano: hanno e praticano un'idea di cinema a tutto tondo, che indaga il reale oltre le superfici dell'apparente, travalica le categorie asfittiche e abbatte confini.



# Rian Johnson

Federico Gironi

È forse curioso, magari insolito, ma mi pare piuttosto ovvio che la chiave migliore per leggere in prospettiva il cinema di Rian Johnson (classe 1973, tre film all'attivo) non risieda nell'ultimo e celebrato *Looper*

(id., 2012), né nel folgorante esordio di *Brick* (*Brick – Dose mortale*, 2005), ma sia contenuta piuttosto in quel secondo, imperfetto e tralasciato film che è *The Brothers Bloom* (2008). In quel *caper-movie* ibridato col mélo e la commedia, il cuore del racconto stava nel dramma di un personaggio, il Bloom interpretato da Adrien Brody, la cui vita era sempre stata un costante e continuo avvicinarsi di ruoli in storie (e truffe) scritte e pianificate dal fratello maggiore, lo Stephen di Mark Ruffalo. Nel film il desiderio più grande di Bloom era quello di affrancarsi dalla dittatura narrativa di Stephen; il suo più grande timore quello di vedere nell'ultimo colpo propostogli prima dell'abbandono una truffa ai suoi danni, un'illusione di libertà rinchiusa però nell'ennesima storia nella storia architettata dal fratello. Bloom lottava per (ri)scrivere la propria storia, per cambiare quanto deciso dal demiurgo di turno.

Riscrivere una storia, dunque. Riscrivere *la* storia. Accertarsi che la storia che si sta riscrivendo sia quella vera, quella giusta, che non sia una truffa, un inganno, un'illusione. E, infine, fare i conti con le conseguenze della verità, della propria storia. Di questo, e non di altro, ha parlato fino a ora il cinema di Rian Johnson. Prendiamo Brendan Frye, il protagonista di *Brick*: l'intero film racconta il suo tentativo di riscrivere una vicenda a lui ignota – quella legata alla morte della sua ex Emily – depurata dalla fitta coltre di riscritture legate a giochi, doppi giochi, interessi e inganni. Riscrivere la storia di Emily per – ancora – scrivere la propria, proiettarsi verso il futuro come desidera lo stesso Bloom, anche a costo della perdita di un possibile figlio, in un caso, o di un fratello, nel secondo.

Le cose non cambiano, ma si fanno anzi ancora più evidenti, in *Looper*. Qui il protagonista Joe (nella sua doppia eppure unica versione, una più giovane interpretata da Joseph Gordon Levitt, l'altra più anziana con il volto di Bruce Willis) sostituisce le strutture temporali a quelle narrative, ma l'intento resta il medesimo: si deve cioè riscrivere ancora una volta la propria storia, si deve cambiare il corso degli eventi per riappropriarsi di ciò che si ha e, quindi, si è. E come sempre, per uscire dal *loop* di storie che si ripetono nella loro autentica artificiosità, rendendo impossibile lo slancio verso la pagina bianca del futuro, è necessario un sacrificio. Questa volta addirittura di sé.

In *Looper* sono così molto evidenti quella melancolia e quel pessimismo che sembrano impressi nella filmografia di Johnson con inchiostro indelebile, ma che

lo stesso regista ha scelto di stampare utilizzando font caratterizzati da un certo blasé, quando non esplicitamente lievi. E blasé, in modo tutt'altro che sterile o freddamente post-moderno, è pure l'atteggiamento verso i generi e la storia del cinema, trattati con rispetto e deferenza e con uno spirito che si crogiola nel fuorimoda di un paio di scarpe, di uno stile d'abbigliamento, di una cravatta anacronistica. Perché, ancora una volta, è l'accumulo di contrasti cronologici e temporali di *The Brothers Bloom* a far intuire che prima ancora di *Looper* il cinema di Rian Johnson era già fatto di viaggi nel tempo, nella storia (del cinema) e nelle storie.



# Pietro Marcello

Emiliano Morreale

Pietro Marcello, attraverso due titoli principali (*Il passaggio della linea* [2007], e *La bocca del lupo* [2009]) e alcuni titoli minori (tra cui l'ultimo *Il silenzio di Pelesjan* [2011]) è, negli ultimi anni, uno dei nuovi registi che hanno ottenuto maggiori entusiasmi critici in Italia e all'estero. Uno stile e una maniera di girare assolutamente personali, poco comuni in Italia, eredi di una linea minoritaria di "cinema di poesia". Eppure nel suo cinema scorgiamo anche tratti indicativi di alcune tendenze rilevanti del cinema recente. A cominciare dalla sua posizione stessa all'interno del

sistema produttivo. Se negli anni Novanta, e fino ai primi Duemila, a chi si accingeva a operare all'interno del nostro cinema si presentava la possibilità di qualche spazio dentro il sistema, da diversi anni ormai non è più così. Film come *Lo zio di Brooklyn* (1995) o *Libera* (1993), ma anche come *Il ladro di bambini* (1992), e i loro incassi, sarebbero oggi impensabili. I nostri autori di maggior rilievo (Rohrwacher, Di Costanzo, Marcello, Frammartino) hanno un pubblico minoritario e transnazionale, da festival. Sono splendide isole, che esistono nonostante tutto.

La radicalità di Pietro Marcello è pienamente dentro il meglio del nostro nuovo cinema, e non a caso condivide con alcuni dei nomi fatti sopra un afflato che potremmo chiamare di documentarismo lirico. Che è come dire: un tentativo di superare la medietà verso il basso e verso l'alto, verso la terra e il cielo. Elemento fondamentale di Marcello come del meglio della nostra piccola nuova ondata è il rapporto con il cinema di non-fiction, e più precisamente la volontà di ibridare le forme per sfuggire a un cinema troppo scritto. Documentario e fiction, ma anche immagini filmate e immagini ritrovate (i filmati di archeologia industriale della Genova di *La bocca del lupo*, i frammenti di Pelesjan).

Però, va aggiunto, questa sua spinta verso le immagini non ha nulla di teorico e cerebrale, è una spinta affettiva verso le memorie e i corpi; è, potremmo dire, un modo di declinare e trattenere delle sparizioni. Un procedimento centrale per altri versi anche in *Il passaggio della linea*, elegia sui vecchi treni notturni d'Italia, prossimi alla dismissione, che diventa incontro con un personaggio che ne rappresenta l'anima. Questo film è poi, tra i suoi più noti, il più "personale", mentre per gli altri due il regista ha lavorato per committenze "esterne" (i gesuiti di Genova e "Fuori orario") pur se all'interno di mondi a lui vicini. Non è detto che questo sia un male, però; una fantasia così alta e veemente ha trovato, in quelle due operazioni, limiti oggettivi che l'hanno felicemente imbrigliata.

La formazione di Pietro Marcello è unica nel nostro cinema. È la forza che viene dalla necessità della ricerca personale. Lui è uno dei pochissimi registi del cinema italiano ad avere una cultura davvero eccentrica, da autodidatta, non borghese e nel contempo vorace, vastissima, di una cinefilia tutta sua. A partire dalle proprie esigenze squisitamente poetiche si è reiventato con libertà la pratica del montaggio (assimilando, tra l'altro, la lezione del cinema di *found footage*), l'uso delle musiche e delle voci, in fondo fedele a una

tradizione nazionale, operistica, melodrammatica in senso nobile. Anche l'amore per i personaggi, in lui, è qualcosa di singolare. Di non-ideologico, di squisitamente anarcoide, di religioso ma non cattolico; ma soprattutto qualcosa di erotico, di istintuale, di profondamente estetico, pur se finora mai sconfinante nell'estetismo. Il novantenne Arturo di *Il passaggio della linea*, che «non scenderà mai più dal treno», il trans Mery e l'ex galeotto Enzo di *La bocca del lupo*, e in fondo lo stesso silente regista Pelesjan, sono tutte immagini di qualcosa scomparso o disparente, e nello stesso tempo autoritratti; e tuttavia ancora incontri con qualcosa di diverso da sé, e però di prossimo.



# Oren Moverman

Chiara Borroni

Oren Moverman è un uomo di cinema; di scrittura, soprattutto, ma non solo. Con le sue due regie, infatti, ha dimostrato di saper scrivere anche con le immagini che utilizza con pochi virtuosismi e con molta secchezza. Moverman è uno che si occupa di dolore e di corpi, essenzialmente. Di corpi istituzionali (l'esercito, la polizia) e di corpi privati che con questi si trovano a relazionarsi in un rapporto complesso di accettazione e rifiuto.

È in ricostruzione, lenta e faticosa, il corpo del sergente Will Montgomery (Ben Foster) in *Oltre le regole – The Messenger* (*The Messenger*, 2009); è in consunzione,

lenta e faticosa, il corpo dell'agente Dave "Date Rape" Brown (Woody Harrelson) in *Rampart* (2011). Mentre le ferite si rimarginano e le cicatrici guariscono, Will tenta di portare a termine il suo rapporto con l'esercito, con gli spettri della guerra, con le colpe e le responsabilità, con l'inaccettabilità della morte che è costretto, come simbolica missione di commiato, a portare direttamente e personalmente all'interno delle famiglie. Al contrario, si consuma affamandosi e perdendosi Dave, che rifiuta di portare a termine il suo rapporto con la polizia, almeno seguendo quanto gli viene suggerito, e si fa sopraffare dall'inaccettabilità del cambiamento.

Moverman si introduce quasi furtivamente nelle esistenze dei suoi personaggi: insiste su di loro, sui loro volti, sulle loro schiene, sui loro corpi in movimento, a piedi, nelle auto, quando si trovano esposti in esterni spesso quasi bruciati dalla luce del sole, o mentre cercano di proteggersi in interni in cui domina un buio che vorrebbero, forse, consolatorio. Moverman li segue e, letteralmente, li scopre pur svelandone pochissimo: lascia trapelare appena alcuni frammenti attraverso i quali si intuiscono i loro conflitti e il peso grave di un passato di cui quasi nulla si racconta.

Eppure è questo passato che agisce nel profondo a fare di loro i corpi estranei che sono o sono diventati. Nel caso di Will è il senso di colpa, quello che si rinnova a ogni annuncio nello sguardo dei parenti delle vittime, nel caso di Dave, più complesso, è la sua stessa natura. Se, da una parte, la sofferenza di Will troverà modo di trasformarsi e di trasformarlo, non solo fisicamente, riportandolo alla possibilità di esistere dopo, con e attraverso il dolore, altro è il destino di Dave. Quello che infatti rende sterile la sofferenza di Dave – e per questo assolutamente ed esclusivamente tragica – è che egli ne rifiuta la funzione trasformativa profonda convogliandone tutta l'azione sul corpo che affama. Dave è e resta "Date Rape", lotta contro tutto e contro tutti per restarlo, si consuma, e si ritrova solo. Estraneo al corpo di polizia ma non solo, estraneo anche a quella strana famiglia che vorrebbe in tutti i modi tenere unita ma che, al contrario, lo espelle fin dall'inizio, da quando lui, già solo, gira intorno al tavolo, non mangia, beve e blatera inascoltato mentre le "sue" donne condividono la cena. Dave è estraneo a tutto, proprio perché incapace di accettare la possibilità del cambiamento. Così mentre Will sembra poter ripartire dal sorriso dolce di Olivia che lo saluta alla fine del film, mentre il suo occhio ferito (quello su cui il film stesso si apre) accetta pian piano di ritornare a vedere, Dave, ormai magrissimo, resta nella solitudine distaccata dello sguardo silente della

figlia maggiore che lo osserva mentre lui, seminascosto, diventa emblema stesso della propria estraneità.

Quelli di Moverman sono dunque corpi, filmici e fisici, in cui tutto ruota intorno al potere metamorfico dalla sofferenza dell'esistere, corpi che indagano l'(im)possibilità di sopravvivere o resisterle, messi in crisi dalla tensione estraniante tra l'accettabilità dell'inaccettabile e l'inaccettabilità dell'accettabile, corpi attraverso i quali prende forma e si struttura il corpo drammatico del suo stesso cinema.



# Cristian Mungiu

Elisa Baldini

Cristian Mungiu, (nato a Iasi, Romania, nel 1968) è uno dei più significativi rappresentanti della nouvelle vague rumena e della generazione così detta "postdicembrista", formatasi culturalmente negli anni successivi la caduta del regime comunista di Nicolae Ceausescu (1989). Dopo l'esperienza come aiuto regista nel film di Radu Mihaileanu *Train de vie – Un treno per vivere* (*Train de vie*, 1998), Mungiu passa alla sceneggiatura e alla produzione, per dirigere il suo primo lungometraggio nel 2002: *Occident* è una commedia surreale a episodi che racconta con amara ironia le vicende di alcuni giovani orfani del regime comunista, incerti sulla strada da seguire e motivati a colmare la lacuna temporale e culturale che li separa dall'Occidente, visto come miraggio di benessere e modernità.

Appare subito chiaro che per Mungiu, come per molti altri cineasti rumeni a lui coetanei, il passato di regime non può essere facilmente tralasciato nella riappropriazione finalmente liberata dello strumento cinema: il progetto *Racconti dell'Età dell'Oro* (*Amintiri din epoca de aur*, 2009), film a episodi collettivo guidato da Mungiu e al quale hanno partecipato altri giovani autori rumeni, nasce proprio dalla necessità di guardare con ironia a ciò che è stato, senza smettere di cercare risposte e trarre riflessioni dall'assurdità di un pezzo fondamentale di storia rumena. È mentre lavora a questo film sulle leggende metropolitane del regime di Ceausescu (uscito nel 2009) che Mungiu viene ispirato per l'opera che lo consacrerà a livello internazionale come uno dei migliori registi d'autore emergenti: *4 mesi, 3 settimane, 2 giorni* (*4 luni, 3 saptamâni si 2 zile*, 2007), vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes 2007, narra al contrario il lato tragico del regime, con la vicenda di due studentesse, Gabita, incinta per sbaglio, e Otilia, che la aiuta ad abortire illegalmente.

Quest'opera rivela l'enorme talento di Mungiu nello svelare il suo cinema attraverso il pedinamento ossequioso della realtà, l'accompagnamento imparziale degli eventi e la parcellare indagine dei sentimenti senza l'utilizzo di nessuno scalpello o cesoia. Camera a mano, lunghi piani sequenza, tempi dilatati ma mai troppo, il suo cinema si costruisce da solo, ed è insieme naturalistico, thriller, noir sentimentale, ipnotico trio alla *Lusinci*: l'ostentazione senza volgarità del feto morto finalmente espulso, focus a cui è stata appesa fino ad allora tutta la narrazione, getta lo spettatore in uno stato di trance essenziale, ed è un'immagine di Cinema quasi miracolosa (ricordate cosa diceva Serge Daney sulla morte sullo schermo? Chissà cosa avrebbe pensato di fronte a una immagine di così raro pudore e bellezza).

Nonostante le implicazioni sociologiche e di denuncia, la finora breve filmografia di Mungiu dimostra principalmente di parlare di Cinema, o, meglio, di riuscire nell'intento raro di trasmettere l'immagine di una realtà pensata e sentita, ma non costruita, attraverso l'uso essenziale del mezzo Cinema. Lo stesso vale per l'ultima opera del regista rumeno, *Oltre le colline* (*După dealuri*, 2012), anch'essa premiata a Cannes e ispirata a un evento realmente accaduto in Romania nel 2005, quando un escorcismo in una comunità ortodossa situata in una regione isolata del Paese uccise una giovane ragazza. Volicchiata e Alina, orfane entrambe, cresciute insieme nell'amore reciproco, unico possibile, si incontrano di nuovo quando Volicchiata si reca nella comunità ortodossa dove Alina ha scelto di vivere, votandosi alla professione di una religione ottusa e carceraria. Ma la chiusa congrega

non è in grado di accogliere un elemento estraneo, libero dal senso di colpa e di sottomissione, e le conseguenze saranno tragiche.

La macchina da presa di Mungiu non lascia scampo, stordisce lo spettatore dilatando all'estremo i tempi, costringendo i personaggi in spazi reali e diegetici claustrofobici tramite le riprese a mano, isolandoli in improvvise aperture sulla campagna che circonda la piccola congrega. Un Dio impietoso, un uomo superstizioso, un amore impossibile. Ma ancora, soprattutto, grande Cinema.



# Nicolás Pereda

Roberto Manassero

Nicolás Pereda, messicano, classe 1982, ha già girato otto film: un corto, sei lunghi e un settimo, *Matar extraños* (2013), firmato a quattro mani con Jacob Secher Schulsinger. Gli interpreti dei suoi lavori, a parte il teatrale *Todo, en fin, el silencio lo ocupaba* (2010), sono sempre stati gli stessi: attori professionisti, gente comune, amici, parenti... E anche con un personaggio differente da interpretare, non hanno mai cambiato nome o tipo di relazione: madre e figlio, ragazzo e ragazza, zio e nipote... Il cinema di Nicolás Pereda è un corpo unico, sembra non avere inizio o fine, esiste quasi a prescindere dal suo autore, dai suoi interpreti e dai suoi personaggi, osserva la realtà e vi applica schemi fragili eppure tenaci. Nei lavori di finzione come in quel-

li documentari, Pereda erode dalle fondamenta le potenzialità del cinema di riprodurre la realtà e metterla in scena e fa slittare i piani della percezione. Poco alla volta, dai dialoghi monotoni di *Juntos* (2009) alla ripetizione di una scena in piano sequenza in *Perpetuum mobile* (2009), fino all'ambiguità di *Verano de Goliath* (2010), il suo film più bello e compiuto, vincitore di Orizzonti a Venezia, azioni e parole sono passate dalla riproduzione alla ripetizione della finzione e della realtà stessa: le sessioni di prova sono entrate nel racconto, il documentario si è mescolato con la leggenda, il piano fisso è diventato una ripresa ininterrotta che accoglie caos e non-senso.

In *Los mejores temas* (2012), poi, il film intero si è piegato su se stesso, con la seconda parte uguale alla prima, salvo per un attore diverso e inserito gratuitamente nella scena. Ricorda Lynch, ovviamente, ma senza metafisica e inconscio oscuro. Pereda ha un'idea tutta sua dell'ambiguità del cinema e della verità che può cogliere, come se ogni cosa filmata, anche la più grezza, contenesse il germe della messinscena e ogni pensiero creativo o critico legato a un film, in chi lo fa e in chi lo guarda, fosse cinema di per sé.

In questa totalità dell'idea cinematografica, oltre i bordi dell'inquadratura e la durata ragionevole di una scena, sta l'importanza del lavoro di Pereda, nonostante una filmografia troppo vorace per essere costante. In tutti i suoi film, anche nell'isolato *Todo, en fin, el silencio lo ocupaba*, che nell'opera lirica scorge il dolore di una donna autentica, la realtà non si finge ma si costruisce sullo schermo. Fin dalle proprie origini, nel corto *Entrevista con la tierra* (2008), con un bambino che prova a captare con un microfono la presenza di un amico morto, Pereda ha schiuso la pratica teorica del suo metodo, potenzialmente cerebrale e sterile, a una dimensione tragica e umana. Da Città del Messico all'entroterra, con una curiosità e una disponibilità all'ascolto e alla creatività che hanno trovato in *Verano de Goliath* il loro vertice, vaga con i suoi personaggi in cerca di voci, suoni, storie; nel movimento costante (*¿Dónde están sus historias?* [2007], *Perpetuum mobile*), come nell'immobilità indolente (*Juntos*, *Los mejores temas*), la sua finzione non poggia mai sul nulla, ma nasce dal desiderio: desiderio di ripotare in vita i morti, di colmare un vuoto, di rivendicare un amore.

La verità delle relazioni umane sta insomma nella realtà, ma il cinema non può e non sa dischiuderla completamente. Al massimo può ricrearla; e poi, conscio dei propri limiti, distruggerla. In fondo, il piacere della visione e del fare cinema sta proprio lì, in quel passaggio dal reale alla finzione, e ritorno. Un percorso mentale ed emotivo che

nella fissità o nel movimento, nel massimo della finzione o nel massimo della realtà, prova a contenere su un solo piano le passioni che si scontrano sulla scena della vita.



# Céline Sciamma

Simone Emiliani

È nata nel 1980, lo stesso anno in cui è uscito *Il tempo delle mele* (*La boum*). E forse dal film di Claude Pinoteau ai film diretti da Céline Sciamma si disegna anche un'ideale parabola delle diverse forme di come nel tempo il cinema francese abbia saputo mostrare le inquietudini tra l'infanzia e l'adolescenza. A partire dagli slanci emotivi diretti di Sophie Marceau proprio nella fase del suo corpo in trasformazione (si assiste infatti a una mutazione di Vic dal primo al secondo episodio) alle nervose introspezioni, nel decennio successivo, della serie *Tous les garçons et les filles de leur âge* con punte elevatissime di tracce di un autobiografismo rivissuto sullo schermo come uno specchio sporco (*L'eau froide* [id., 1994] di Oliver Assayas) in cui gettare schizzi della propria memoria come quelli di vernice sul telo. Ecco, l'opera di Céline Sciamma da una parte unisce idealmente queste due fasi temporali, ne trattiene gli ultimi respiri contaminandoli anche con quelli di un'altra metamorfosi, quella di Charlotte Gainsbourg del cinema di Claude Miller tra *L'effrontée*. Sarà perché ti amo (*L'effrontée*, 1985) e *La piccola ladra* (*La petite voleuse*, 1988). Al tempo stesso,

però, c'è una traccia del suo cinema molto personale, di potente istintività dove il desiderio si accompagna alla ricerca della propria identità sessuale.

In sei anni la cineasta ha diretto due lungometraggi (*Naissance des pieuvres* del 2007 e *Tomboy* del 2011) un corto folgorante (*Pauline* del 2010, che si può recuperare integrale su Youtube) e attualmente si è lanciata in un progetto apparentemente dislocato, quasi uno strappo improvviso con la continuità della sua opera precedente; è infatti tra le sceneggiatrici della serie tv *Le revenant*, dove sono protagoniste delle persone che non sanno di essere morte e che vanno alla ricerca di quei posti che non gli appartengono più, che ci permette di leggere i suoi film da regista sotto un altro aspetto prima assente e oscurato. C'è infatti interazione tra i protagonisti dei due lungometraggi (la famiglia e la scuola di *Tomboy*, il nuoto di *Naissance des pieuvres*), tutte zone parallele alle forme di un intimo cinema adolescenziale ovviamente distante dal *teenager movie* statunitense. Ma poi Céline Sciamma crea una barriera invisibile, difficile però da infrangere, tra le sue protagoniste (le tre amiche di *Naissance des pieuvres*; Laure/Mikaël, la sorella e l'amica in *Tomboy*) e gli altri personaggi come se ci fosse un muro che filtra e quindi che altera il loro modo di comunicare verso l'esterno rispetto al proprio territorio privato, come se loro si trovassero già in un'altra dimensione, dentro un ipotetico film di fantascienza dove loro sono le uniche sopravvissute dopo l'apocalisse.

*Le revenant* appunto. Sotto questo aspetto l'inizio di *Tomboy* è fondamentale; viene infatti inquadrata da dietro solo la testa della protagonista, poi solo successivamente l'immagine si apre al resto della sua famiglia. Oppure basta anche seguire tutti i momenti in cui Marie segue Floriane, o la guarda insistentemente in *Naissance des pieuvres*, come se non ci fosse altro davanti i suoi occhi. Questo magico isolamento diventa ancora più evidente in *Pauline*, che parte con lo sguardo nella macchina da presa di Anaïs Demoustier e poi diventa un diario privato a cuore aperto, una confessione a macchina fissa per quasi tutta la durata del corto.

C'è nella regista una capacità a tirare fuori tutto il meglio, tutta l'energia di quello che porta sullo schermo anche in tempi ridottissimi. *Tomboy* è stato infatti scritto in tre settimane, girato in venti giorni senza nessuna prova con gli attori. Ed è forse proprio nella mancanza di calcolo che viene fuori tutto l'istinto di un film che, catturando per intero la volubilità degli umori, ha un senso del ritmo impressionante, dalle partite di calcio di *Tomboy* alle scene di nuoto sincronizzato sotto l'acqua in *Naissance des pieuvres*. Illusorio senso di un equilibrio,

pronto però a infrangersi subito sia attraverso una passionalità incontrollata (il bacio tra le due ragazzine in *Naissance des pieuvres*) o una violenza improvvisa (Laure costretta dalla madre a vestirsi con un abito femminile in *Tomboy*). Il cinema della Sciamma viene dal ventre, che fa sentire gli stridori ma che si lancia anche spericolatamente negli abissi dell'animo umano. Una delle rivelazioni più clamorose del cinema francese degli ultimi anni.



## Athina Rachel Tsangari

Daniela Persico

Si può ancora tradurre in immagini un conflitto di genere che la società tende ad ammutolire? A guardare il cinema politico di Athina Rachel Tsangari (classe 1966, pochi film da regista e molti da produttrice) si ha l'impressione che il "cinema al femminile", dopo la stagione militante degli anni Settanta, non abbia perso la sua forza eversiva e ricreatrice, anche quando passa attraverso l'estetizzazione algida del video da galleria o la confezione internazionale dell'opera d'autore.

Proprio sul concetto di distanza, in un teatro dell'imitazione quotidiana, la regista ha lavorato fin dal primo film *The Slow Business of Going* (2000), la cui protagonista compone le proprie emozioni attraverso schemi che cristallizzano il conflitto tra femminile e maschile: sono pose, semplici gesti compiuti che rac-

chiudono miracolosamente la natura dell'essere, rendendola manifesta a uno spettatore improvvisamente partecipe e divertito della sua radicale messa in discussione. Nella rappresentazione, nelle scenette riprese da una rigida prospettiva centrale che costellano il secondo film di Athina Rachel Tsangari, *Attenberg* (2010), si arriva invece a una dichiarazione d'intenti, meno velata e più radicale, dove i corpi delle due giovani interpreti si prestano a esibizioni più vicine alla performance e al teatro di ricerca, rispetto a quelle a cui ci ha abituato il cinema.

Ragazze monelle vestite da beghine ripercorrono lo spazio della tradizione greca (un villaggio dalle costruzioni basse) per spezzarne la quiete con le loro corse, i loro sberleffi, il gioco dell'amore e della libertà; fanciulle sradicate rifiutano di aderire a una narrazione tradizionale e di immergersi in un paesaggio ormai spettro della crisi. È proprio nei momenti astratti e carichi di misterioso senso che il cinema di Athina Rachel Tsangari compie uno scarto rispetto alla patina elegante che riveste le sue immagini. Lo iato che sa creare tra le opere e lo spettatore solo in apparenza è chiamato a interpretare uno stato di catarsi: più profondamente, ci si deve abbandonare alla ricerca e al recupero di simboli ancestrali e movimenti dell'anima.

Ecco dunque le stilizzazioni degli animali a cui si piegano i diversi personaggi di *Attenberg*, che costringono un padre ad abbandonare la propria razionalità e forse anche il proprio posto nella vita della figlia in un duetto difficilmente dimenticabile; ed ecco, ancora, le mutazioni enigmatiche di *The Capsule* (2012), mediometraggio dall'ambientazione suggestiva e fuori dal tempo, film da galleria che prosegue la sublimazione della condizione femminile secondo la cineasta, dando vita a una teoria di ammalianti donne ragno e serpente.

Lavorando in questo suo ultimo lavoro sulla superficie dell'immagine digitale che trasforma volti e corpi, Tsangari mette in scena l'educazione sentimentale delle donne, in un atavico rituale che lascia ben poco spazio di penetrazione: nel cinema dell'autrice greca non è più dato raccontare la realtà, dunque non esiste più la profondità, ma solo la mera immagine, così limpida e cristallina, così definita e coraggiosa, da pietrificare lo sguardo di chi voglia possederla, di chi voglia svelarne il mistero, di chi pensi ancora di poterla fare propria. In questa separazione (che, non a caso, è teorizzata nei film del regista Yorgos Lanthimos, da sempre prodotto e sostenuto da Tsangari), il cinema riacquista la forza indomita delle "onde" ponendoci di fronte a una rielaborazione mitica della donna e della sua alterità.



# FIGURE E CAPRICCI #2

Sergio Arecco

*Vous n'avez encore rien vu di Alain Resnais*



# Ricco e strano: il significativo teatro

«Talora accade che un uomo subisca mutamenti tali che difficilmente potrei dire che egli sia il medesimo, come ho sentito narrare di un certo poeta il quale era stato colpito da una malattia e, sebbene ne fosse guarito, rimase tuttavia talmente dimentico della sua vita passata da non credere sue le commedie e le tragedie che aveva composte».  
(Spinoza, *Etica*, Libro IV, *De servitute humana*, prop. 39)

1. «Tuo padre a meno di cinque bracci giace, / di sue ossa si formano coralli. / Son perle quei che furono i suoi occhi, / Nulla, ormai di lui muore, ma subisce soltanto / mutamento marino, / in qualche cosa di ricco e strano». Dopo un dolly vertiginoso sui tetti di Parigi, ecco Anne Goupil nel suo sottotetto di studentessa intenta a preparare l'esame d'inglese. Jacques Rivette – è la sua opera prima, *Paris nous appartient* (1961), prodotta con gli stessi soldi, ricavati dal patrimonio della moglie, con i quali Chabrol ha potuto esordire con *Le beau Serge* (1958) – non lo dichiara, ma sono versi famosi da *La tempesta* di Shakespeare (I, 2, Ariel's Song), e la locuzione *rich and strange* ha già dato il titolo a uno dei migliori film inglesi di Hitchcock (*Ricco e strano* [*Rich and Strange*, 1932]). Dichiaro però, magari tra le righe, un'altra cosa: Anne, in trasferta a Parigi dalla provincia per laurearsi in inglese, è una fervida esegeta del teatro shakespeariano, lo conosce a menadito, e quando Gérard Lenz, velleitario regista underground (chiamiamolo così, anche se siamo nella capitale francese) le proporrà di interpretare il personaggio di Marina in *Pericle, principe di Tiro*, lei si mostrerà preparatissima sull'indole della commedia, «incongruente se letta secondo l'ottica tradizionale, ma tutt'altro che assurda se letta in un'ottica diversa», riscuotendo il plauso di Gérard. «Proprio così. I personaggi sono dei giramondo che corrono i quattro mari per i primi quattro atti, ma al quinto si ritrovano tutti quanti insieme, dimostrando che la vita sarà sì incoerente e caotica, ma non com-

pletamente assurda». E lei ne conviene, iniziando a innamorarsi di lui e accettando una parte che conosce a memoria ma che, essendo soltanto un'attrice virtuale, non sa poi recitare come Gérard vorrebbe, in modo disinvolto e fluente, come si conviene a una “donna del mare” qual è appunto la Marina del *Pericle* – ora in scantinati o soffitte, ora all'aperto in provvisori spiazzi naturali –, suscitando perciò le ire del suo *maître*.

2. «Quando nacqui, le onde e il vento del Nord non furono mai più violente. Dalle sartie spazzarono via un gabbiera e con grondante destrezza saltarono da prora a poppa. Il nostromo fischiava, il capitano gridava e triplicava la confusione» (*Pericle*, IV, 1, vv. 60-67). Solo che Anne non riesce mai ad arrivare in fondo alla *tirade*. Gérard la interrompe già al primo verso per chiedere: «Vento del Nord? Non è di Sudovest?». No. In realtà non è né del Nord né di Sudovest, è vento e basta. Shakespeare scrive: «When I was born, / Never was waves nor wind more violent...». Ma Rivette, per il tramite di Gérard, inizia già fin d'ora il gioco delle interferenze gratuite e delle instabilità attoriali, poiché la recita teatrale è per lui «non l'immaginazione, ma la realtà», mentre «tutto quello che c'è là fuori non esiste, è incoerenza e caos». Nel teatro i nodi vengono sempre al pettine e, come puntualmente accade in *Pericle*, alla fine, dopo la *peripateia*, la peripezia dei primi quattro atti, si sciolgono nell'*anagnorisis*, nel riconoscimento risolutivo tra Pericle e la figlia perduta, rapita dai pirati ma rimasta miracolosamente illibata: il primo termine di paragone verginale, secondo Frank Kermode, delle magiche e oggi pressoché improponibili eroine romantiche. «Marina è magica, nata dal mare come Venere, per di più durante una tempesta. Quando la incontriamo per la prima volta (IV, 1, vv. 60-67), sta spargendo fiori sull'acqua, [...] principessa

*Vous n'avez encore rien vu*



dalle virtù magiche e di rara bellezza, prototipo dei drammi romanzeschi (*Cimbelino*, *La tempesta*) con i quali la carriera di Shakespeare giungerà al termine».

E il fatto che il “dramma romanzesco” resti dunque, per converso, fuori dal sacro recinto del teatro, fuori da un palcoscenico pur precario e *sub iudice* come quello del *Pericle* di Gérard, fuori dal mondo – un mondo dove i nodi non vengono mai al pettine per sciogliersi in tutta naturalezza e piuttosto ne generano altri in sequenza, veri e propri grovigli esistenziali d’impossibile soluzione – è appunto il... *fatto* di *Paris nous appartient*. Vale a dire la storia di un ipotetico complotto che coinvolge la cerchia dei teatranti –

l’enigmatico fratello di Marine, Pierre, la sua amante Ida, l’esule americano Philip Kaufman, la sua amante Terry Yordan, Jean-Bernard de George, finanziatore dello spettacolo, la modella finlandese Birgitta – e ne devasta le esistenze, in particolare dopo la morte misteriosa (suicidio? omicidio?) di un esule spagnolo, Juan, colui che avrebbe composto alla chitarra le musiche di scena per il *Pericle*, incidendole su un nastro che è andato perduto. Dopodiché, visto che anche Gérard si definisce un esule (transfuga dalla pseudorealtà della vita verso la vivida realtà del teatro), il *maître* del “dramma romanzesco” diventerà a questo punto una *maîtresse*, Terry Yordan, ricca pro-



*Paris nous appartient* di Jacques Rivette

tettrice di artisti, colei che tesse demiurgicamente i rapporti tra i componenti interni ed esterni alla troupe e, autopromuovendosi regista del dramma in corso, manipola volta a volta segreti e rivelazioni, menzogne e mezze verità.

«Parigi non appartiene a nessuno»: così Rivette ha epigrafato il film citando un motto del poeta Charles Péguy. Forse per prefigurarci che, di *fatto*, il complotto internazionale spacciato per vero – opera addirittura della Falange, già responsabile della morte di Juan e tra poco responsabile della morte di Gérard, bruscamente cacciato dall’ambito Théâtre de la Cité, troppo subdolamente interessato alla messa in scena del suo

*Pericle* – «non appartiene a nessuno», è cioè un complotto del tutto metafisico, romanzato per l’occasione da Kaufman e Yordan. Il troppo fragile Juan non è stato ucciso, si è suicidato. Il troppo fragile Gérard, in qualche modo respinto dalla peraltro incolpevole Anne, una *innocent abroad* come la Marina che interpreta, non si ucciderà, si suiciderà: vittime entrambi del crollo delle loro speranze. Il nastro di Juan con la registrazione, la cui affannosa ricerca impegna Anne nelle pause lasciate dallo studio, dagli affetti e dal lavoro d’attrice, assurgendo a vero plot poliziesco del film (la peripezia da un indirizzo all’altro, da un’amante all’altra di Juan, da un mandante all’altro),

è stato conservato da Kaufman e Jordan, i quali, credendo al complotto politico e non credendo all'utopia teatrale di Gérard, lo hanno nascosto a lui per motivi privati e agli altri per motivi di segretezza strategica.

3. Il *ballon d'essai* del complotto metafisico resterà una costante del cinema di Rivette. In *L'amour fou* (1968, oltre quattro ore) sarà ancora una volta la morte misteriosa di un personaggio a dar luogo all'escalation delle interferenze tra teatro strumento di conoscenza e vita sinonimo di caos irrimediabile – ancora e sempre, “teatro vs vita”, con tutte le competenze gnoseologiche delegate al primo anziché alla seconda. *Maître* e *maîtresse*, in *L'amour fou* marito e moglie, regista l'uno e interprete l'altra dell'*Andromaque* di Racine, mandano a monte lo spettacolo non solo per il presunto coinvolgimento di lei nella trama oscura metafisicamente cucitale addosso allo scopo di danneggiarla ma anche e soprattutto per l'effettivo coinvolgimento di lui nelle duplici riprese, da macchinazione dietro le quinte, della recita in corso. Con una cinepresa a 16mm e una a 35mm, quella a 16mm chiamata a riprendere il teatro, unico ricettacolo del *vero* (Rivette non potrà non mettere in scena, prima o poi, il tradizionale “gioco delle parti” di Pirandello, e lo farà, con *Come tu mi vuoi*, in *Chi lo sa?* [Va savoir, 2001]), quella a 35mm chiamata a riprendere la vita che ruota attorno al teatro: proiezione illusionistica del *falso*.

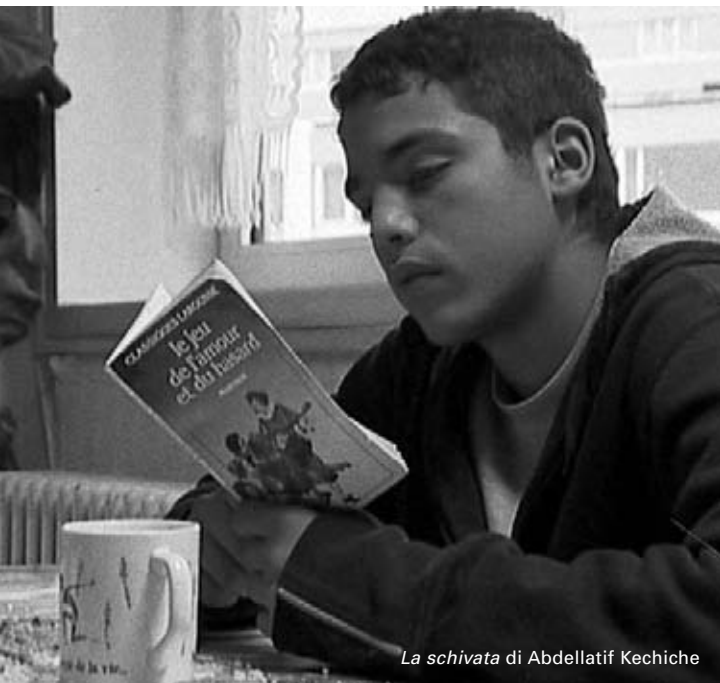
Dopodiché, nell'iperbolica performance successiva, *Out 1: Noli me tangere* (1971, dodici inusitate e tesisime ore di durata, di cui le quattro della versione ridotta *Out 1: Spectre* sono solo un modesto compendio), Rivette evoca, ancora in duplex, non una ma due tragedie, le eschilee *Sette contro Tebe* e *Prometeo*, la cui messa in scena si adopera a complicare attraverso l'evocazione parallela di *La storia dei Tredici* di Honoré de Balzac, romanzo dalla trama complottistica ed esoterica, talmente interferente con la doppia recita – anche lì di un *maître* e di una *maîtresse* – da preludere a un'ulteriore variazione, tanto più vertiginosa quanto più inconcludente, sul tema del rapporto tra la *verità* della finzione teatrale e la *menzogna* – la *drammatizzazione romanzesca* – della realtà.

Volendo insistere, potremmo dire che anche nei film di Rivette meno compromessi con la metafora ossessiva del complotto, ma pur sempre compromessi con la metafora non meno ossessiva del teatro come rappresentazione del *vero* – un discorso che può valere per *Una recita a quattro* (*La bande des quatre*, 1989) –,

continua a proliferare la metafisica del gioco del rovescio e della reversibilità degli opposti. Ciononostante, proprio tenendo *Una recita a quattro* come punto fermo, vorremmo anche permetterci di credere che la *commedia da fare* in questione (per dirla ancora con Pirandello), nel caso *Le false confidenze* di Marivaux, torni sì a essere concepita da Rivette come un *ballon d'essai*, e tuttavia più come un *ballon*, un pretesto per giocare, che come un *essai*, un saggio ultraproblematico sui controversi principî della realtà e della sua rappresentazione. Sarà perché *Le false confidenze* è una commedia o, meglio, essendo una delle perle di Marivaux, un incantevole *marivaudage* tra quattro donne interpretate da quattro attrici abituate più o meno a convivere, oltre che sul palcoscenico della sofisticata scuola di recitazione, nella vita di tutti i giorni, e a farlo nel loro appartamento privato e con il loro privato *marivaudage* di ragazze curiose l'una dell'altra (lui sa che lei sa, o lui non sa che lei sa, o lei non sa che lui sa che lei sa). Sarà perché quella che tra loro (Bulle Ogier) funge da *maîtresse*, ossia da regista, ottiene la designazione senza doverla conflittualmente spartire con un *maître*.

Fatto sta che, malgrado l'inserimento ancora da complotto del detective misteriosamente ucciso (in Marivaux un semplice giovanotto cacciatore di dote in veste di finto amministratore), la rielaborazione del *testo* di *Le false confidenze* scorre via, in *Una recita a quattro*, in forma meno aggrovigliata, meno fanatica-





La schivata di Abdellatif Kechiche

mente implicata con la *teoria del teatro*. E ci fa ripensare al finale in fondo assolutorio di *Paris nous appartient*, con uno dei pochi membri sopravvissuti della troupe, forse perché secondario, Valéry, che propone all'altrettanto sopravvissuta Anne di rimettere in piedi il *Pericle* abbandonato da Gérard, di ricomporre quel che resta della compagnia, di provare, senza indulgere ai troppi dilemmi di drammaturgia della vita, a condurlo a buon fine. Facendoci prosaicamente ripensare alla prosaica passione del Rivette giovane inventore della Nouvelle Vague (di cui *Paris nous appartient*, come tutte le iniziative spontanee, resta uno dei quattro capolavori, uno per ciascuno della *bande des quatre* costituita, oltre che da Rivette, dal Chabrol di *Le beau Serge*, dal Godard di *Fino all'ultimo respiro* [*À bout de souffle*, 1960], dal Truffaut di *I quattrocento colpi* [*Les 400 coups*, 1959]: di Rohmer, che dovrebbe fare da quinto con *Le signe du lion* [1959], parleremo tra poco) per il musical americano, per il *the show must go on*, per quel salutare allentamento delle tensioni accumulate durante le prove di uno show che è l'unico antidoto valido alla disarmonia prestabilita e l'unico viatico valido alla riuscita della sua messa in scena.

4. Con il Marivaux scelto da Abdellatif Kechiche come spunto e... antidoto per *La schivata* (*L'esquive*, 2003, titolo ad hoc), *Il gioco dell'amore e del caso*, ci si muove naturalmente in tutt'altro contesto, la Parigi

multietnica delle banlieue e dei *beur*, i figli degli immigrati dell'ultima generazione, con i loro codici comportamentali (aggressività innata di ragazzi svezzatisi da soli, troppo presto) e linguistici (il *verlan*, gergo delle periferie zeppo di turpiloquio altrettanto innato e caricatura beffarda del francese scolastico). Ma non in tutt'altro *testo*. Il copione di Marivaux non è tanto diverso, per situazioni e... *marivaudage*. Solo che è messo nelle mani di una *bande des quatre* di ragazzine isterizzate dalla coabitazione con la marginalità e il degrado, pronte allo scontro non solo verbale qualora se ne presenti l'occasione – i litigi all'ordine del giorno – e soprattutto il pretesto.

Ecco: il pretesto e il testo. A nulla vale qui, la *maîtrise* della giovane insegnante, pur ferrata in psicologie marivaudiane e appassionata del *jeu* teatrale, che ha deciso di allestire per la fine dell'anno scolastico la recita in costume di *I giochi dell'amore e del caso*, contro la *maîtrise* di Lydia, scelta per la parte di Lisette, l'unica non maghrebina del gruppo, vocationalmente incline al comando e carismaticamente (è molto bella) portata alla sopraffazione. Nella scena programmatica, scelta per fungere da chiave di lettura dell'intera rete di rapporti interni ed esterni al teatro come vita o alla vita come teatro, la V dell'atto II, Lydia/Lisette, con il costume finto Settecento comprato a sessanta euro da un sarto cinese e il ventaglio da padrona della scena, giostra i suoi due Arlecchini (due perché Krimo, innamorato di lei, "compra" la parte da Rachid, l'Arlecchino di prima scelta, per starle vicino durante le prove e mimare i gesti amorosi che la scena prevede) come due pretendenti da manipolare e conculcare con le sue finte moine da commediante di razza. Mentre soprattutto Krimo, stregato ed emozionato da sentimenti autentici che un Arlecchino travestito da ricco spasimante (ricordiamolo: Arlecchino era originariamente un demone) non dovrebbe manifestare, s'impapera, farfuglia, non entra nella parte (proprio perché c'è già entrato da un pezzo, e con fin troppo aristotelica immedesimazione) e cade vittima di un duplice flop, teatrale e affettivo insieme.

Teatro-vita, o vita-teatro, s'è detto. Kechiche non fa teoria come Rivette. Non ne ha la cultura cartesiana o cattolica e non gli interessa. Però compie il miracolo di trasferire il *marivaudage* del testo nel *marivaudage* del pre-testo, ossia stravolge nella pratica della scena quotidiana il *marivaudage* della scena scolastica facendolo recitare dalla *bande des quatre* (Lydia e le sue tre amiche-nemiche maghrebine, Magali, Frida, Nanou, compromesse come suggeritrici con la sua tresca pri-

vata con Krimo) nella versione spuria e meticciosa della banlieue, cioè adeguando il registro “alto” di Marivaux al registro “basso” della strada. Krimo, con il suo pretesto amoroso, ama Lydia dello stesso amore che Arlecchino esterna a Lisette attraverso il testo della commedia. E resta ahimè muto, perché troppo emotivamente coinvolto, sia quando recita il primo sia quando recita il secondo: *game over*, rispetto al *jeu* giocato dagli altri – gli amici tutti aggressività e tumulto, la femminile stressatissima *bande des quatre* – e in particolare al *je* tirannico di Lydia/Lisette, regina della scena reale come di quella fittizia, del resto equipollenti, e destinataria privilegiata degli applausi di un pubblico, gli spettatori dello spettacolo di fine anno, dei quali Krimo non fa e non può far parte – sulla scena del teatro ha restituito a Rachid il ruolo estortogli e sulla scena della vita è rimasto solo, spogliato anche del ruolo identitario di *beur* e perciò abbandonato persino dall’amico più caro, Fathi, il capobanda dei maschi.

5. Tocca riandare al rohmeriano *Racconto d’inverno* (*Conte d’hiver*, 1991) per ritrovare un simile, delizioso gioco d’intarsio tra realtà e finzione. Tocca riandare al sistematico *marivaudage* dei dialoghi a geometria variabile di Éric Rohmer, tanto congeniali a “Nono” da farlo prescindere dal Marivaux antonimo e ortonimo, per ritrovare un simile, identico intreccio di desublimazione e sublimazione. Il *marivaudage* tra Félicie e i suoi tre amori – il Charles avventuroso conosciuto durante una vacanza estiva al mare e subito perduto per uno dei tipici *giochi dell’amore e del caso* o disincontri cari a Rohmer fin da *Le signe du lion*; l’intello Loïc (lei è una parrucchiera poco istruita che supplisce con l’intuito alla modesta cultura) che si e la arrovela con le sue preoccupazioni religiose (il *pari* pascaliano di *La mia notte con Maud* [*Ma nuit chez Maud*, 1969]); il capo parrucchiere Maxence, amato per amore e per forza, vale a dire per rispetto e a dispetto della cortese disponibilità nei suoi confronti – sarebbe in *Racconto d’inverno* il consueto *marivaudage* rohmeriano, questa volta anche più sterile e verboso di altre volte, se non fosse desublimato e risublimato in extremis proprio grazie al *Racconto d’inverno* più autorevole dell’intera letteratura drammatica, quello di Shakespeare.

Anche *Il racconto d’inverno*, come il *Pericle* evocato da Rivette (dal 1961 al 1991 intercorrono giusto trent’anni), è un «dramma romanzesco», «squisito perfezionamento del *Pericle*», scrive Kermode, per via

della sua omologa improbabile peripezia («rocambollesc», dice Loïc a Félicie per prepararla allo spettacolo, con «morti che alla fine resuscitano e niente del patetismo lacrimoso di *Giulietta e Romeo*», l’unico Shakespeare che lei conosce) culminante sì nell’*anagnorisis*, ma non nell’*anagnorisis* convenzionale del *Pericle*. Perdita, la bimba perduta in mare sedici anni prima è sì un’altra versione della magica Marina del *Pericle*, altrettanto miracolata dalla castità conservata malgrado le sventure patite, ma la sua riapparizione finale non è magica perché lei è caratterialmente magica, è magica per davvero, alla lettera, effetto cioè di autentica magia (come se già, al posto della maga Paolina, stesse agendo il Prospero di *La tempesta*). «Eppure, mi sembra, un soffio viene da lei. Quale raffinato scalpello / ha mai potuto scolpire il fiato?» («There is an air comes from her. What fine chisel / Could ever yet cut breath?», V, 3, vv. 78-79). «È uno dei momenti più meravigliosi di tutta l’opera di Shakespeare», chiosa Kermode. E deve evidentemente esserlo anche per Rohmer, se elegge proprio la scena V, 3 a suggello della peripezia di Félicie, finora transigente, come la Anne di *Paris nous appartient* sulla scia del *Pericle*, da un indirizzo all’altro, da un uomo





Racconto d'inverno di Eric Rohmer

all'altro, da un appartamento all'altro, per giunta, nel suo caso, con una figlia quinquenne alle costole. Sedici anni sarebbero troppi per un plot contemporaneo come quello del *Racconto d'inverno* di Rohmer, ma cinque possono bastare per smascherare, dopo l'iniziazione emotivamente decisiva al segreto di *Il racconto d'inverno* di Shakespeare, il volto del Charles perduto e ritrovato, per effetto del *gioco dell'amore e del caso*, su un affollato autobus parigino.

Come si vede, Rohmer mischia un po' le carte dei due *racconti*, ma ne rispetta l'assunto essenziale e in specie l'*epifania* conclusiva, nel corso della quale è la premonizione acquisita per merito del "teatro/cinema"

a suscitare quell'aura magica che si rivelerà la più favorevole all'*anagnorisis* tra Félicie e Charles – con la piccola Élise, poiché la bambina quinquenne è ovviamente figlia di Charles e degli amori "marini" di cinque anni prima, a fare da pronuba. Teatro/cinema: formula ambigua che evoca lontane querelle sul teatro cinematografato o sul cinema d'impianto teatrale. E, purtuttavia, formula che non ha nulla a che fare con le sofisticatissime e apotropaiche operazioni messe in atto da Rivette e Rohmer – Kechiche abbiamo visto come se l'è brillantemente cavata, al punto da permettersi di allestire, nel sottofinale, l'intera ultima scena di *Il gioco dell'amore e del caso*, anziché alludere sempre



e soltanto alla scena paradigma V, 2. I quali Rivette e Rohmer, accomunati dalla medesima cultura e formazione cinematografica, si cautelano, attingendo al testo inteso come pre-testo e viceversa, dagli imperativi dell'uno e dell'altro, e mettono in scena la vita non come se fosse un teatro ma il teatro come se fosse la vita, l'unica vita vivibile, con i suoi giochi, i suoi azzardi, i suoi miracoli e il rischio perenne e calcolato della loro sempre possibile frustrazione.

6. Alain Resnais, in *Vous n'avez encore rien vu* (2012), tesse a sua volta ancora un altro gioco, elabora in modo ancora diverso il significante teatro. E non è la prima volta che lo fa. Solo che lo fa in un modo diverso rispetto al passato. In *Melò* (*Mélo*, 1986) e in *Pas sur la bouche* (2003) lo aveva lasciato libero di esprimersi, di risignificarsi attraverso il cinema, di equivocare se stesso nel suo non risolversi né in teatro filmato né in cinema teatrale, nel suo ibridarsi in una forma mista suscettibile dell'uno e dell'altro. Si veda, in *Melò*, dopo che una mano femminile ha sfogliato il programma di sala dell'omonima commedia di Henry Bernstein, 1929, il succedersi delle scene recitate dai quattro attori in interni rigorosamente fittizi, con fondali finti e movenze anni Trenta. E, in *Pas sur la bouche*, la mera traduzione della commedia musicale di Barde e Yvain, 1928, nel "piacere del testo" rifatto e ricantato tal quale, con una gestualità ugualmente datata.

In *Vous n'avez encore rien vu* Resnais riconvoca invece certe atmosfere stregate del dittico composto da *La vita è un romanzo* (*La vie est un roman*, 1983: il set del castello, feerico e stravagante) e *L'amour à mort* (1984: l'ipotesi "lazzariana" della vita oltre la morte) e sfonda finalmente la quarta parete con uno straordinario impiego del video come medium o "terzo incluso". Riconvoca, in altre parole, vecchi e nuovi interpreti dell'*Eurydice* di Jean Anouilh (1941), "pièce noire" da lui amatissima (con inserti della coeva "pièce baroque" *Cher Antoine ou l'amour raté*) e li mette di fronte a uno schermo sul quale possono rivedere se stessi vedendo il filmato di una messa in scena recente realizzata dalla Compagnie de la Colombe. Facendo così in modo che Lazzaro risorga per davvero, senza le mediazioni intellettualistiche di *L'amour à mort*: per pura immedesimazione empatica, per pura persistenza della memoria d'attore, ossia dei vari Pierre Arditi (l'Orfeo più anziano), Sabine Azéma (l'Euridice più anziana), Lambert Wilson (l'Orfeo più giovane), Anne Consigny (l'Euridice più giovane), Michel Piccoli

(padre di Orfeo in entrambe le versioni), Mathieu Amalric (monsieur Henri, ovvero Ermes psicopompo, in entrambe le versioni), eccetera.

Basta che dal video riaffiorino le antiche battute della pièce perché, sulle labbra prima di Piccoli, il più emotivo di tutti per via dell'età, poi degli altri suoi complici, esse riaffiorino in forma a sua volta nuova e comportino man mano una veste scenica del tutto nuova, una ribalta nuova, che non sono più quelle del teatro e sono, in via esclusiva, quelle del cinema. L'iniziale ri-recitazione da seduti, da spettatori privilegiati del video della messa in scena della Compagnie de la Colombe, si trasforma, grazie a tempi e modi assolutamente cinematografici (fantasmatici), in una vera e propria recitazione ex novo del testo (ridotto da Resnais per comprensibili esigenze materiali) negli scenari previsti (la camera da letto dell'hôtel di Marsiglia nel secondo atto, il buffet della stazione nel terzo atto). Finché cinema e teatro non finiscono per autoescludersi a vicenda, e, nella circostanza, finché il primo, alimentandosene fino al midollo, non ingloba il secondo, non lo metabolizza e non lo restituisce come cinema-cinema, con una sorta di colpo di scena metafisico ed ermeneutico insieme. In virtù del quale il cinema mostra se stesso non come variante di un testo pre-scritto ma come testo tout court, tessuto avvolgente, come le braccia di Orfeo strette attorno a Euridice (restituitagli da Anhouil per sempre, dopo che l'ha perduta), un tempo infine ritrovato.

#### FILMOGRAFIA ESSENZIALE (in ordine di apparizione)

*Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1961)  
*La schivata* (*L'esquive*, Abdellatif Kechiche, 2003)  
*Racconto d'inverno* (*Conte d'hiver*, Eric Rohmer, 1991)  
*Vous n'avez encore rien vu* (Alain Resnais, 2012)

#### BIBLIOGRAFIA (in ordine di riferimento)

Benedetto Spinoza, *Etica*, testo latino a fronte, Bompiani, Milano 2007; William Shakespeare, *La tempesta*, trad. di P.C. Ponzini, Garzanti, Milano 1976; Id., *Pericles, Prince of Tyre*, Wordsworth Classics, Oxford 1995; Frank Kermode, *Il linguaggio di Shakespeare*, Bompiani, Milano 2000; Samuel Johnson, *Shakespeare vostro contemporaneo*, Liberal Libri, Firenze 2002 (sulla falsa divisione, in S., tra tragedie e commedie); Antonio Costa, voce *Rivette*, in Giampiero Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. III, Einaudi, Torino 2006; Eric Rohmer, *I racconti delle quattro stagioni*, Il Castoro, Milano 1999; William Shakespeare, *Il racconto d'inverno*, trad. di E. Montale, in *Tutte le opere*, Sansoni, Firenze 1964; Id., *The Winter's Tale*, Penguin Books, London 1969; Paolo Marocco, *Eric Rohmer*, Le Mani, Recco, 2002; Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, *Le Grand Jeu*, Adelphi, Milano 2005 (sulla nozione di azzardo); Jean Anouilh, *Eurydice*, La Table Ronde, Paris 2012; Sergio Arecco, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, Le Mani, Recco 1997; Id., voce *Resnais* in Giampiero Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. III, Einaudi, Torino 2006; Mario Serenellini, *Incontro con Alain Resnais*, «la Repubblica», 20 gennaio 2013.

# SYLVAIN GEORGE

Valentina Alfonsi



*Qu'ils reposent en révolte*

# Sparare agli orologi: il documentario come ridefinizione del tempo e dello spazio

«Qui le croirait! On dit qu'irrités contre l'heure  
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,  
Tiraient sur le cadrans pour arrêter le jour». (1)

Cinema del reale, cinema diretto, *cinéma vérité*: gran parte della pratica documentaristica e della riflessione teorica che la affianca ragionano da sempre sulla separazione tra finzione e realtà. All'idea troppo limitante, e in definitiva mai completamente praticabile, di un cinema documentario come riproduzione non filtrata di ciò che accade e di ciò che esiste, si contrappone il cosiddetto documentario di creazione che filma sì il reale ma attraverso una reinvenzione poetica e personale delle sue forme.

Esiste però una terza via (si sta semplificando, naturalmente, le vie possono essere infinite) che guarda alla realtà come a un terreno d'azione e vede il documentario non solo come occhio puntato sulle cose del mondo ma come strumento per la strutturazione di un pensiero e della sua messa in atto: il documentarista Sylvain George – formazione da filosofo, un passato come assistente sociale e un presente fitto di riconoscimenti – fa cinema non per rappresentare, raccontare o spiegare la realtà ma per *cambiarla*.

Il suo è un cinema politico perché, libero da ideologia, retorica e paura, si colloca nel nostro presente per riconoscere e cogliere, come scrive Walter Benjamin, la «*chance* rivoluzionaria» (1) contenuta in ogni attimo della storia. E questo non in modo astratto, attraverso tesi o presunte verità *giuste* da divulgare, ma fisicamente e materialmente: George ha passato lunghi periodi a Madrid, nel corso degli ultimi mesi, per fil-

mare le manifestazioni degli *indignados* e strappare a quegli eventi la possibilità di mettere in atto una ridefinizione «dei concetti di logoi, democrazia e *rappresentazione*» (2).

Quelle riprese sono confluite in *Vers Madrid*, presentato in forma di *work in progress* all'ultima Mostra di Venezia nel programma di Cinema Corsaro – neonata e vitale sottosezione delle Giornate degli Autori – e più di recente in forma (forse) definitiva al Torino Film Festival e al FilmMakerFestival di Milano, le due rassegne cinematografiche che più di tutte hanno contribuito a far conoscere i film di George nel nostro Paese.

Il riferimento a Walter Benjamin nel descrivere l'approccio del regista non è casuale: George cita esplicitamente e costantemente il filosofo tedesco, con le parole e soprattutto con un'idea di cinema mai chiusa e totalizzante ma sempre pronta a mettersi in discussione.

«Spazzolare la storia contropelo» (3) vuol dire rifiutare di credere passivamente che il tempo e lo spazio seguano un percorso storico lineare di inevitabile miglioramento: la fede cieca nel progresso non permetterebbe infatti di leggere le responsabilità dietro una situazione di violenza – fisica o *simbolica* (4) – e bloccherebbe le persone in una *stupida* indignazione che si limita a domandarsi, in modo astratto e senza darsi una risposta, come sia possibile che ancora oggi il nostro mondo permetta determinate ingiustizie (5).

Compito dello storico, secondo Walter Benjamin, e del cineasta, secondo Sylvain George, è quello di «scardinare il continuum della storia», che non procedereb-

be secondo un principio additivo, nel quale i fatti si allineano per riempire un «tempo omogeneo e vuoto», ma costruttivo, perché «proprio del pensiero non è solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta d'improvviso in una costellazione satura di tensioni, le provoca un urto in forza della quale essa si cristallizza come monade» (6), ovvero come immagine dialettica e fulminea, perché «la storia si scinde in immagini, non in storie» (7).

La teorizzata impossibilità di raccontare e il rifiuto di una concezione della storia come processo omogeneo impone delle scelte di linguaggio: i film di George non articolano un racconto, procedono per frammenti, utilizzano un montaggio non continuo né descrittivo e fanno un uso sistematico e abbondante del fermo immagine, sempre alla ricerca di germi di cambiamento, di strategie oppostive e autenticamente rivoluzionarie.

Nel dittico formato da *Qu'ils reposent en révolte (De figures de guerres)* (2010) e *Les éclats (Ma gueule, ma révolte, mon nome)* (2011), ambientato a Calais tra i migranti, in maggioranza africani e mediorientali, che aspettano l'occasione di saltare su qualche nave e raggiungere le coste inglesi, c'è un'immagine su cui la



*Les éclats*

macchina da presa di George si sofferma per un tempo dilatato, doloroso ed estenuante: le mani scarnificate di chi, per evitare che gli vengano prese le impronte digitali, si brucia di continuo i polpastrelli con oggetti arroventati o prodotti chimici corrosivi. La non riconoscibilità delle impronte consente infatti di muoversi più liberamente da una Nazione all'altra poiché, come spiega George in un'intervista a «FilmIdee», «le leggi di Dublino II vietano a una persona, le cui impronte digitali siano state registrate in un Paese X della Zona Schengen, la possibilità di richiedere asilo in un altro Paese» (8).

L'atto di «cambiare le mani», così lo definisce uno dei giovani ascoltati da George in *Les éclats*, è una risposta pratica a una norma ingiusta. Analogamente, i due manifestanti che in *Vers Madrid* si spogliano di fronte alle forze dell'ordine bloccano il tempo (si crea un piccolo vuoto intorno a loro e tutti si fermano ad ascoltarli) e si riappropriano dello spazio (George filma con insistenza le strade e le piazze) con la semplice presenza del corpo nudo. Tanto più che George, al momento delle riprese, non capiva lo spagnolo e dunque il suo sguardo di regista/operatore va necessariamente oltre il significato delle parole gridate dai due ragazzi per dare importanza solo all'azione fisica.

Se il primo passo è quello di strappare alla realtà immagini di soggetti che producono un cambiamento, sui propri corpi o sull'ambiente in cui vivono, conseguenza naturale sarà per il regista praticare egli stesso una simile azione sul profilmico attraverso la macchina da presa affinché quei soggetti e quelle azioni diventino *visibili* a un pubblico.

La selezione degli argomenti da trattare – che per George si concentrano soprattutto sull'immigrazione e sulle forme di politica attiva (le manifestazioni, appunto) dei Paesi occidentali – riveste un'importanza primaria in questo processo di ridefinizione e scardinamento delle strutture del reale. Perché è proprio sopra questi argomenti, molto raccontati anche da altri mezzi di comunicazione, che si concentra la massima distorsione di ciò che dovrebbe essere una rappresentazione dei fatti secondo giustizia. E perché spesso chi vive in prima persona tali eventi, i viaggi migratori o le situazioni di disagio che sfociano nelle manifestazioni di dissenso, non ha la possibilità di testimoniare se stesso e la propria condizione. Malgrado la struttura frammentaria, nei film di George c'è sempre un momento in cui la macchina da presa si ferma ad ascoltare una persona che semplicemente *parla*, di sé e delle azioni che compie o ha dovuto compiere per



Vers Madrid

ottenere (o *non* ottenere) un risultato. Nell'ultima parte di *Les éclats* un giovane afghano fa un'analisi lunga e chiarissima della situazione politica, economica e sociale del proprio Paese e la conclude dicendo «Siamo tutti morti, è finita».

Per dare forma cinematografica a contenuti così delicati, George sceglie non il film di finzione – abbiamo già spiegato come l'autore non sia interessato a mettere in scena dei racconti – ma quella del documentario. Chi ha un po' di dimestichezza con le consuetudine distributive – che per il cinema del reale, è noto, sono pressoché nulle – sa che la durata è un elemento da non trascurare in previsione di

eventuali passaggi nelle sale e poi in televisione. Il minutaggio dei lavori di George non tiene conto di queste logiche, dai primi cortometraggi (la serie dei *Contrefeux* e altri lavori, anche recenti) (9) fino ai centocinquanta minuti di *Qu'ils reposent* e al *work in progress* di *Vers Madrid*, che a Venezia non superava gli ottanta minuti mentre nella versione vista a Milano e Torino arrivava a due ore piene. Così, anche in qualità di prodotto finito, i film di George non smettono di provocare cambiamenti e rompere consuetudini: qui in Italia, per far sì che *Les éclats* (preferito a *Qu'ils reposent* proprio in virtù della durata minore, ottanta minuti) potesse uscire dal circuito



*Qu'ils represent en révolte*

dei festival e cominciasse finalmente a incontrare un pubblico più vasto, le programmatrici Paola Cassano e Caterina Renzi, che hanno conosciuto George lavorando al Festival di Torino, hanno messo in piedi un progetto di distribuzione totalmente indipendente: una copia del film sottotitolata in italiano viene messa a disposizione delle sale (a Roma il film è stato proiettato a ottobre dal Nuovo Cinema Aquila) che ne facciano richiesta. In questo modo il tempo di circolazione dell'opera si dilata e il numero di schermi – e di spettatori – raggiunti può crescere lentamente, senza sottostare ai ritmi troppo stretti della distribuzione regolare.

Alla durata non standard e a un linguaggio documentaristico anti-narrativo, George applica un ulteriore allontanamento dalle consuetudini del cinema di oggi: l'utilizzo costante del bianco e nero. Costretto per praticità economica a girare in video («Mi sarebbe piaciuto girare in pellicola 70mm ma costava troppo») (10) e a colori, George in post-produzione cancella ogni caratterizzazione cromatica a favore di un bianco e nero netto e duro. La percezione delle cose muta in modo radicale, sia rispetto a ciò che vediamo quando i nostri occhi osservano il mondo, sia rispetto alla rappresentazione che ne danno abitualmente i mezzi di comunicazione: i contrasti sono accentuati (le brucia-

ture sulle dita dei migranti appaiono come solchi accenti), le luci acquistano una qualità non naturale, tutto si fa indistintamente *materia*.

Così quando George accosta le mani rovinata delle persone a quelle del gruppo scultoreo *Les Bourgeois* di Rodin (11), la statua non viene proposta come *metafora*, non rimanda a qualcos'altro: fa solo parte dell'ambiente e concorre, a fianco degli elementi naturali (acqua, alberi, terra, foglie) e dei corpi degli essere umani, alla costruzione, prima fisica e poi filmica, di Calais.

A Calais esiste un tempo, quello della città, ed esiste uno spazio, quello dei suoi cittadini. Ma esiste anche un *altro* tempo, quello lungo ed estenuante vissuto dai migranti in attesa di una possibilità che potrebbe non arrivare, ed esiste un *altro* spazio: in quello spazio – completamente separato dalla quotidianità cittadina di Calais – i migranti si costruiscono dei ripari, cucinano, mangiano, si lavano, scappano, si bruciano le dita (le inquadrature di George si concentrano a lungo sulle azioni), cercano una soluzione. Perché «la migrazione è una cosa buona», dice uno di loro «ma è dura».

In *Les éclats* c'è una sequenza molto emozionante che rende visibile in modo semplice e diretto questa coesi-

stenza di più tempi e più spazi e lo fa filmando la pluralità delle fonti luminose. Nelle vie della città si stanno montando le luminarie natalizie (rispettando un tempo scandito da un calendario a cui i migranti non hanno accesso e che il bianco e nero di George fa apparire irreali), in cielo brilla immobile la Luna, i fari delle automobili rischiarano le strade, al porto sono accesi i lampioni e le luci delle navi. Ogni luogo ha una sua luce e quella luce ha una funzione e un significato. Solo la Luna brilla per tutti, e su di lei George si ferma.

Per la realtà spazio/temporale vissuta dai migranti non ci sono occhi e spesso nemmeno parole. *Les éclats* nel prefinale entra in due luoghi istituzionali, una corte di giustizia dov'è in corso una procedura di rimpatrio e una stanza d'ospedale nella quale un medico visita un giovane affetto da tubercolosi. In entrambi i casi il linguaggio non è adeguato, suona crudele e persino la gentilezza formale del medico è fredda perché l'obiettivo sembra essere solo allontanare il giovane prima possibile. I suoi dubbi e la sua malattia non trovano una risposta in quell'ambiente che dovrebbe essere di cura.

Il montaggio frammentato dei film di George costringe il pubblico a non essere passivo, lo obbliga



a cercare in prima persona le risposte mancanti, quelle che la realtà resa visibile sullo schermo non fornisce. Nella scena di *Les éclats* che mostra alcuni migranti giocare a biliardo, la macchina da presa non si preoccupa di raccordare in modo corretto e piacevole le inquadrature, non è importante rendere fluido e comprensibile il movimento delle palle. Chi vede il film percepisce questa volontà di non cercare la bella scena e il suo pensiero è condotto in modo naturale a farsi più attento.

Allo stesso modo, i fermi immagine posti spesso in chiusura di una sequenza provocano negli spettatori quella che Walter Benjamin chiamerebbe un «arresto» del pensiero: l'attenzione è costretta a rifocalizzarsi, a domandarsi *perché* proprio quell'immagine sia stata isolata e *quale* sia l'effetto di questo arresto sulle immagini precedenti.

La volontà del regista di cogliere attraverso il cinema frammenti e scintille (*les éclats*, appunto) del nostro tempo umano, sociale e politico, la fa scontrare con un secondo tempo: quello della proiezione. C'è l'*adesso*, ormai passato, che gli spettatori vedono sullo schermo e c'è l'*adesso* presente nel quale quegli istan-

ti rivivono nella sala cinematografica. «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o che il presente getti la sua luce sul passato», scrive Walter Benjamin «l'immagine è piuttosto ciò in cui il passato viene a convergere con il presente in una costellazione». (12).

Questa convergenza tra passato e presente viene approfondita da George attraverso un uso frequente di citazioni scritte, a volte contenute nei titoli stessi dei film (quasi sempre lunghi e con una parte compresa fra parentesi), altre volte inserite nel corpo dell'opera oppure sui titoli di coda.

Per George, come per Benjamin, la citazione è «designazione di un atto concreto, [...] politico»: «Per essere citabile, un momento del passato deve presentarsi carico di *adesso* e la "citazione" presuppone una preliminare operazione di espianamento, non privo di violenza, di quel passato "dal *continuum* della storia"» (13).

La seconda parte del titolo di *Les éclats*, cioè «*Ma gueule, ma révolte, mon nom*», è presa dall'ultimo verso di una poesia, *Prophétie*, del poeta francese nato in Martinica Aimé Césaire, mentre i titoli di coda fanno riferimento a *L'éternité par les astres*, scritto nel 1872 dal rivoluzionario socialista Louis-Auguste Blanqui.

Del testo di Blanqui parla anche Walter Benjamin poiché quella «speculazione cosmologica» a prima vista «insulsa e banale», che mai ci si aspetterebbe da un attivista politico, contiene in realtà interessanti riscontri al suo rifiuto dell'idea di storia come progresso a favore di un approccio che non guarda verso un futuro astrattamente migliore ma opera con «la ferma risoluzione di strappare all'ultimo momento l'umanità dalla catastrofe che di volta in volta la minaccia» (14).

Brucia, insomma, tanto nelle parole di Benjamin quanto nel cinema di George l'urgenza di arrestare il tempo per tirarne fuori e rendere reale la possibilità del cambiamento concreto, della salvezza o meglio della *redenzione* presente in ogni attimo. C'è un aneddoto, narrato da Walter Benjamin nelle sue tesi sul concetto di storia, che racconta un fatto singolare accaduto in Francia durante le rivolte del luglio 1830: «Giunta la sera del primo giorno di scontri, avvenne che in più punti di Parigi, indipendentemente e contemporaneamente, si sparò contro gli orologi dei campanili» (15) per segnare la qualità speciale di quei momenti e distinguerli dall'ordinario scorrere del tempo. Nell'*adesso* della rivoluzione le lancette non possono scorrere come in qualunque altro giorno e vanno fermate con violenza.



Vers Madrid





Les éclats

George le ferma con la sua macchina da presa e col suo montaggio spezzato. Ma per far sì che la “*chance* rivoluzionaria” possa davvero venir fuori è necessario un passo in più.

È necessario che anche gli spettatori, di fronte a queste *schegge* cinematografiche che fanno collidere passato e presente, si sentano pienamente responsabili e capaci di *sparare agli orologi*, per applicare davvero un «concetto di presente che non è passaggio, ma nel quale il tempo è in equilibrio ed è giunto a un arresto. Poiché esso definisce proprio *quel* presente nel quale di volta in volta si scrive storia» (16).

(1) «Chi lo crederebbe! Si dice che, irritati contro l'ora, / dei novelli Giosué, ai piedi d'ogni torre, / sparavano sui quadranti per arrestare il giorno», frammento citato in Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti (a cura di), Einaudi, Torino 1997, pag. 49.

(2) *Vers Madrid, intervista a Sylvain George*, Valentina Alfonsi (a cura di), «LoudVision», 5 settembre 2012, <http://lv11.it/9ykk0>.

(3) Walter Benjamin, op. cit., pag. 31.

(4) «È un tipo di violenza non esplicito: la società influenza la percezione che hai di te stesso, ti convince di essere uno schiavo e tu lo diventi», in *Vers Madrid, intervista a Sylvain George*, ibidem.

(5) Walter Benjamin (op. cit., pag. 33): «La tradizione degli oppressi ci insegna che lo “stato d'eccezione” in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo. Allora ci starà davanti, come nostro compito, di suscitare il vero stato d'eccezione, migliorando così la nostra posizione nella lotta contro il fascismo. La cui *chance* sta, non da ultimo, nel fatto che gli oppositori lo affrontano nel nome del progresso, come se questo fosse una norma nella storia. Lo stupore perché le cose che noi viviamo sono “ancora” possibili nel ventesimo secolo non è filosofico. Non sta all'inizio di alcuna conoscenza, se non di questa: che l'idea di storia da cui deriva non è sostenibile».

(6) Walter Benjamin, op. cit., pag. 51.

(7) Op. cit., pag. 126.

(8) *Le forme della resistenza: intervista a Sylvain George*, Daniela Persico (a cura di), «FilmIdee», novembre 2011, <http://www.filmidee.it/article/200/article.aspx>.

(9) Tra il 2005 e il 2008 George ha girato *Contrefeux 1 et 2: Comment briser les consciences? Frapper!*, *Contrefeux 3: Europe année 06 (Fragments Ceuta)* e *Contrefeux 4: Un homme idéal (Fragments K)*. Nella prima metà del 2012 ha preso parte al progetto 100jours che nel periodo precedente il secondo turno delle elezioni presidenziali ha raccontato la Francia con cento brevissimi documentari, uno al giorno dal 27 gennaio al 6 maggio. Quello firmato da Sylvain George, *Les nuees (Well, my black mama's face shine like the sun)* corrisponde al 24 aprile, giorno 89.

(10) *Vers Madrid, intervista a Sylvain George*, ibidem.

(11) *Les Bourgeois de Calais* (1889) si riferisce a un episodio della Guerra dei Cent'anni: sei cittadini di Calais si offrirono in ostaggio agli inglesi per salvare la città ma furono graziati per intervento della regina.

(12) Op. cit., pag. 87.

(13) Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, op. cit., pag. 150

(14) Op. cit., pagg. 109-110.

(15) Op. cit., pag. 49.

(16) Op. cit., pag. 75.

# MARFA GIRL

Pietro Bianchi



# Quando il sesso e la libertà rimangono all'orizzonte

Solo pochi numeri fa «Cineforum» ha dedicato un *book* all'evoluzione del cinema oltre la sala cinematografica e la sua fruizione tradizionale, ed ecco dopo poche settimane arrivare il Marco Aurelio d'Oro del Festival del Cinema di Roma a *Marfa Girl* di Larry Clark: un film che, appunto, non verrà mai distribuito in sala. Clark, che è un fotografo ancor prima che un regista, fino a qualche anno fa sosteneva che mai avrebbe abbandonato il cinema in 35mm (1). Ora, dopo essersi convertito al digitale, ha pensato per questo suo ultimo lavoro di fare persino un passo in più. *Marfa Girl* infatti sarà visibile *solo* dal sito web del regista, dove è possibile acquistare per cinque dollari e novantanove centesimi un codice per vedere il film in streaming entro le successive ventiquattr'ore ,allo scadere delle quali sarà necessario pagare nuovamente il prezzo del "biglietto" per una nuova "proiezione". «Questo è il futuro e il futuro è ora», si legge sul sito web ufficiale del film.

Non sappiamo ancora quanto questo esperimento distributivo abbia davvero funzionato per rientrare dai (circa) due milioni di dollari che sono stati impiegati per produrre il film (un basso budget per gli standard degli studios, ma non proprio un costo irrisorio: per dare un'idea, un film di fiction che passa in concorso al Sundance costa mediamente circa la metà), ma è senz'altro stato un modo efficace per rendere il film disponibile lo stesso giorno (il 20 novembre) in tutto il mondo senza dover sottostare alle spesso poco lungimiranti scelte dei distributori. Per Clark è soprattutto un modo per dire «Fanculo Hollywood e i suoi avvocati ladri e la distribuzione criminale che penalizza il cinema d'autore», come ha dichiarato poco prosaicamente in un'intervista su «Rolling Stone» (2).

Tuttavia, al di là del contesto industriale e commerciale, ci ha colpito un altro dettaglio riguardo alla fruizione online del film.

Si tratta di un aneddoto raccontato da Larry Clark in un'intervista su «Vice»: «Ero a Los Angeles e c'era anche Jonathan Velasquez, di *Wassup Rockers*. Un pomeriggio viene a trovarmi al mio motel. Entra, si siede sul divano e tira fuori il suo cellulare. E per tre ore non mi parla neanche. Sta lì con il cellulare a scrivere e-mail e su YouTube, organizza un appuntamento per il sabato sera e scopre dove sono le serate, oppure parla del suo concerto, perché ha un gruppo. Non gli ho detto nulla, l'ho soltanto guardato. Mi sono detto "Oh, è questo che sta succedendo". I ragazzi guardano i film sul cellulare, il che per me è la cosa più strana al mondo, ma se è così che vanno le cose, mi interessa» (3). Dunque è questo il tipo di visione che ha in mente Larry Clark per il suo film? Disattenta, intermittente, distratta? E che tipo di relazione ha questo tipo di visione con il suo cinema?

## MARFA ALL'ORIZZONTE. SENZA PADRI

*Marfa Girl* è l'ennesimo film di Clark su un gruppo di adolescenti della provincia americana, vagamente marginali, con uno sguardo un po' sospeso e un po' disincantato sugli eventi che li circondano. Se è vero che spesso si dice che un regista si ritrova a fare un unico film per tutta la propria vita (o che ogni grande regista ha *una sola* idea filmica in una vita) questo è senz'altro vero per Larry Clark. Ma se nel suo primo libro di fotografie – la sua vera prima opera, *Tulsa* del 1973 – Clark raffigurava di un gruppo di adolescenti

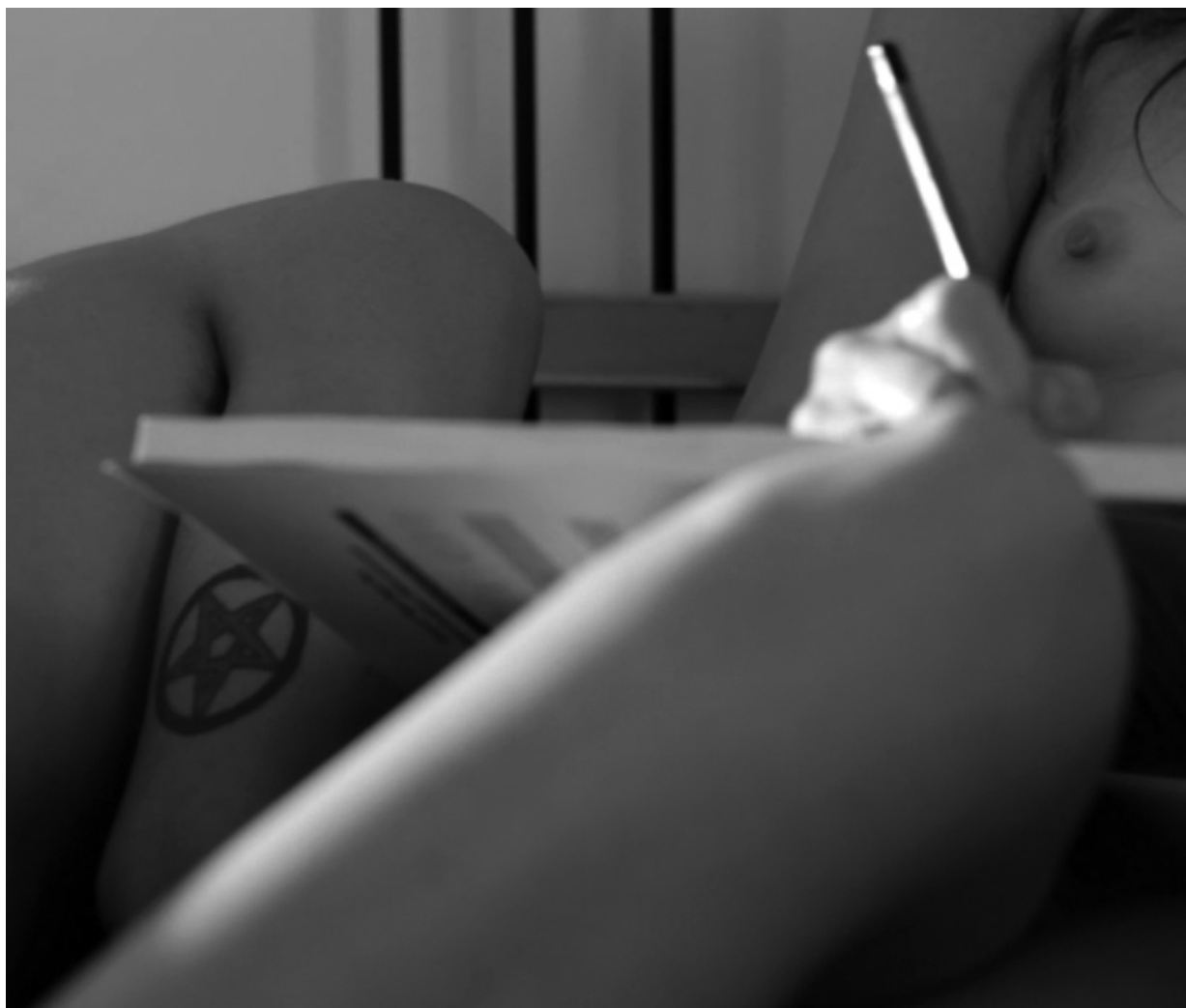
dell'Oklahoma la sessualità promiscua, l'abuso di droghe e in generale il continuo *flirt* con la morte, era perché di questo gruppo lui rappresentava uno sguardo *interno* (era *uno di loro*). Man mano che è andato avanti con gli anni il regista di *Kids* (id., 1995) è stato costretto ad abbandonare la via facile e tutto sommato compiaciuta dell'autenticità per elevare la questione dell'adolescenza e della sessualità a una riflessione più meditata.

All'alba dei sessantanove anni, e cimentandosi per la seconda volta dopo *Wassup Rockers* (2005) a scrivere un film senza Harmony Korine (gli altri sono tutti basati su testi di altri), Clark mette in scene in *Marfa Girl* una delle sue opere più libere e concettuali. Il problema, come già in *Paranoid Park* (id., 2007) di Gus Van Sant, è quello di che cosa voglia dire crescere e vivere da adolescenti dopo la scomparsa della famiglia e della sua legge. A Marfa, piccolo paesotto del Texas al confine col Messico, convivono adolescenti, poliziotti di frontiera, artisti, ma una figura manca costantemente all'appello: quella dei padri. Adam, il protagonista sedicenne metà bianco e metà messicano, intera-

gisce o con ragazze e ragazzi della sua età, oppure con figure femminili che tuttavia non sono gerarchicamente a lui distanti. La professoressa della scuola, incinta al nono mese, lo chiama alla cattedra a fine lezione per farsi toccare la pancia e per sculacciarlo eroticamente. La madre lo tratta come un pari e la vediamo ballare ai concerti del complesso rock degli amici del figlio. Le generazioni non si rapportano tra loro gerarchicamente secondo gradi di esperienza e maturità diversa ma stanno le une accanto alle altre, orizzontalmente senza diversi gradi di importanza.

Allo stesso modo le immagini del film si intrecciano senza una verticalità rigida che ne organizzi la significazione, come se le guardassimo distrattamente da un cellulare. Il film è organizzato con un montaggio estremamente libero che attraversa le molte storie di questo affresco corale senza volerle organizzare più di tanto. Clark si lascia andare quasi a delle associazioni libere quando alterna la scena di sesso dei ragazzi con le immagini delle galline o semplicemente con delle lunghe panoramiche del bellissimo paesaggio di confine texano.





## EROTISMO ORIZZONTALE

Ma se l'orizzontalità fluttuante e a-gerarchica è la cifra di questo film e della sua modalità di visione, un punto di arresto è rappresentato come sempre in Larry Clark dalla sessualità. La Marfa Girl è il personaggio che lo sintetizza al meglio: «Mio padre apparteneva a una generazione che credeva nell'amore libero, quindi invece di dirmi di non fare sesso, mi incoraggiava a farlo, mi diceva di scopare tutti i ragazzi che volevo». La sessualità è prevasiva, le coppie nel film si sfaldano, si mischiano, si scambiano, si incrociano. Adam è innamorato della sua ragazza ma continua ad avere una relazione con la vicina di casa Dona, che ha il ragazzo in carcere. La Marfa Girl avrà diverse relazioni occasionali durante tutto il film.

Non c'è l'interdizione di una legge, né il pericolo della trasgressione o la coscienza di un limite. L'erotizzazione, che è sempre annodata a una legge, finisce così per fluttuare orizzontalmente, priva di senso di colpa lungo tutto lo spettro dell'esistenza. Ma in quello che potrebbe sembrare un quadretto pacificato subentra una dimensione di morte che incombe, inestricabilmente annodata all'esperienza della sessualità. Il personaggio che incarna in modo più nitido questa perdita d'innocenza (quella che vedevamo nella scena finale di *Ken Park* [id., 2002]) è rappresentato dal poliziotto di frontiera Tom.

Le figure maschili di questo film sono rappresentate o dall'innocenza adolescente dei ragazzi messicani (che si trovano in un certo senso al di qua della legge e della sessualità) o dall'autorità cieca e senza autorevolezza della polizia di frontiera. Quasi come se la figura maschile, decapitata dell'autorità e della legge si ritro-

vasse nuda nell'espressione cieca del comando e della violenza. La sessualità di Tom è in questo senso emblematica: si tratta di una sessualità sadica, che ha come unico obiettivo la molestia dell'altro (Tom – dirà – si eccita solo con la violenza). Sia che si tratti della madre di Adam, di Adam stesso (oggetto di uno stupro) o di una cameriera molestata al ristorante fa poca differenza. La sua pare perfino una sessualità non-genitale perché mai lo vediamo consumare un rapporto che non sia uno stupro o una molestia. L'appuntamento galante organizzato da Tom con una ragazza messicana che lavora in un fast food e che per la prima volta vivrà l'emozione dell'uscita con un ragazzo, rimane un esplicito buco nella trama del film. Proprio quando le cose cominciano a mettersi male la ragazza scompare e rimane un'enigmatica ossessione di Tom per le malattie genitali femminili (era la ragazza malata? È stata stuprata? È stata ammazzata? L'enigma incomberà inquietantemente sul prosieguo della storia).

## SESSO E LIBERTÀ

La figura del poliziotto di frontiera sadico tuttavia rappresenta anche l'indecisione di Larry Clark rispetto al problema fondamentale di questo film in partico-



lare e del suo cinema in generale: è possibile trovare un'organizzazione della propria vita senza la legge familiar-patriarcale e la sua interdizione della sessualità e del godimento? È possibile avere una sessualità a un tempo libera e liberata dal senso di colpa della legge? È possibile vivere al di fuori della legge senza vedere incombere il senso di morte che pervade tutta la seconda parte del film? Ma soprattutto l'ostacolo che impedisce questa libertà è interno o esterno? È "nostro" o è rappresentato dal sadismo di una violenza cieca e rancorosa che viene da fuori? In quest'ultimo caso avremo la via del "capro espiatorio", quella con cui implicitamente si conclude il film, in quell'ambiguo rituale spiritualista new age dove l'unità della comunità è riconquistata tramite l'eliminazione di colui che portava la malvagità.

Tuttavia c'è un'altra possibile interpretazione, più inquietante e tuttavia più sfumata e interessante nel suo disincanto: la Marfa Girl mostra insoddisfazione per la propria stessa libertà che le permette soltanto di avere ogni sera un uomo diverso; Adam finirà per mettere incinta sia la sua ragazza sedicenne che la sua vicina di casa; la madre di Adam sembra più interessata ai propri pappagalli che al proprio figlio; la professoressa incinta al nono mese sembra quasi flirtare con il proprio alunno di sedici anni; e dove è finita la ragazza del fast food? La libertà, anche quando orizzontale, non sembra liberata da un pervasivo senso di colpa. Il suo retrogusto è amaro. È una libertà illusoria perché la sua pacificazione pare al di là della nostra portata, all'orizzonte. Proprio quello stesso bellissimo orizzonte che contrappunta quasi ogni scena del film. Forse una libertà e una sessualità liberate dalla legge, non sono ancora liberate dall'oscurità ineliminabile che si portano sempre con sé.

- (1) *A pranzo con Larry Clark* (intervista a cura di Christian Storm), <http://www.vice.com/it/read/intervista-larry-clark-marfa-girl>
- (2) *Lo scandaloso Larry Clark* (intervista di Francesco Alò), <http://www.rollingstonemagazine.it/cinema/notizie/lo-scandaloso-larry-clark-lintervista-di-rs/60596>
- (3) *A pranzo con Larry Clark*, cit.

## MARFA GIRL Larry Clark

*Regia e sceneggiatura:* Larry Clark. *Fotografia:* David Newbert. *Montaggio:* Affonso Gonçalves. *Musica:* Bobby Johnston. *Scenografia:* Heath Scott Campbell. *Costumi:* Sarah K. Wheeler. *Interpreti:* Drake Burnette (Marfa), Adam Mediano (Adam), Jeremy St. James (Tom), Mary Farley (Mary), Mercedes Maxwell (Inez), Indigo Rael (Donna), Jessie Tejada (Jessie), Richard Covarrubias (Chachi), Erik Quintana (Erik), Lindsay Jones (miss Jones), Ulysses Lopez (Ulysses), Jimmy Gonzales (Oscá), Elizabeth Castro (Angie), Nathan Stevens (Ty), Rodrigo Lloreda (Rodrigo), Sarah Laymon (la cameriera), Paul Zeraldo (Paul), Angel Maxwell (Angel), Rina Rodriguez (Tina), Ramona Tejada (la madre di Jessie). *Produzione:* Adam Sherman per Marfa. *Durata:* 105'. *Origine:* USA, 2012.



festival

# Berlinale 2013

## Concorso

### Simone Emiliani

Il verdetto non è così netto come quello dell'edizione 2012 ma ci si avvicina. L'Orso d'oro della sessantatreesima edizione, il rumeno *Child's Pose* di Călin Peter Netzer, non ha stravinto come *Una separazione* di Asghar Farhadi, ma si è comunque aggiudicato in modo piuttosto deciso il massimo riconoscimento. E se si volessero paragonare i due film, si troverebbero almeno due punti comuni: la precisa analisi di classi sociali differenti e un episodio che le pone forzatamente a contatto, tirando fuori le reazioni più oscure e imprevedibili.

Nel caso di *Child's Pose* è un incidente d'auto, nel quale un uomo uccide un ragazzino, e sua madre, un architetto dell'alta borghesia, fa di tutto per evitare che il figlio fini-

sca in carcere. Da una parte colpisce l'impatto realistico con cui Netzer descrive il proprio Paese anche nelle zone nascoste delle classi più agiate, così come i tentativi di corruzione, i volti nascosti e manipolatori per far cambiare i fatti accaduti. Al tempo stesso utilizza la parola e il piano fisso come elementi di consistente mutazione, alterando continuamente il livello percettivo e mettendo in luce il folle amore di una donna nei confronti del figlio, così esteso e quasi sospeso che potrebbe arrivare da un melodramma hollywoodiano degli anni Trenta o anche da uno studio psicoanalitico, dichiaratamente esplosivo nelle note di *Meravigliosa creatura* di Gianna Nannini. *Child's Pose* conferma la ricchezza di quella che, attualmente, è forse la cinematografia europea più interessante. E dopo Cristian Mungiu (che vinse a Cannes nel 2007 con *4 mesi, 3 settimane, 2 giorni*) e Corneliu Porumboiu, anche il nome di Călin Peter Netzer diven-

ta uno di quelli da cui, dopo questo inatteso "colpo di fulmine", si aspetta già con impazienza il film successivo.

Oltre al vincitore, il livello della competizione della Berlinale di quest'anno è stato comunque decisamente superiore rispetto le ultime edizioni. Del Concorso infatti ci sono almeno cinque film che hanno lasciato il segno. Il primo è *Closed Curtain* di Jafar Panahi, premiato per la miglior sceneggiatura, nel quale l'uomo che si rifugia nella casa al mare con il suo cane è il doppio dello stesso regista iraniano, confinato tra i manifesti dei film realizzati, la scrittura, la netta separazione fra esterno e interno dove la chiusura delle tende dà forma anche a una creazione cinematografica in cui dal buio (dello schermo?) appaiono altre figure.

Deciso anche il notevole balzo in avanti di David Gordon Green, dopo *Strafumati* e *Le spaventapassere*, con *Prince Avalanche*, remake del-

l'islandese *Either Way* di Hafsteinn Gunnar Sigursson, che aveva vinto il Torino Film Festival nel 2011. Due uomini diversi accomunati da un legame, la manutenzione di un'autostrada spesso deserta, l'ambientazione nell'estate del 1988 sono tutti elementi che il cineasta utilizza per creare l'alternanza tra la funzione decisiva dell'elemento paesaggistico e dialoghi/silenzi tipici di un ambiente più chiuso in cui sorprende soprattutto la variazione di Paul Rudd oltre l'intensità del cinema di Judd Apatow, mentre Emile Hirsch sembra ritornare sui luoghi deserti e incontaminati di *Into the Wild*, con però, stavolta, l'asfalto al posto della neve.

Hong Sang-soo, con *Nobody's Daughter Haewon*, crea un'altra poderosa variazione sul tema del cinema d'improvvisazione, che dà forma alle modifiche sentimentali e

alle casualità; ultimamente è troppo spesso accostato al cinema di Eric Rohmer, ma al contrario questo film è un prolungamento del suo, riciclando e riproducendo frammenti e segni delle opere precedenti. Alcune figure attraversano l'inquadratura quasi come gli attori di *Effetto notte* di Truffaut, che non stanno nel set, quindi nel film. Ma nel cineasta coreano non c'è solo l'ispirazione; c'è anche una pratica nel fare cinema di un cinema francese "nouvelle vague" che sgretola la scrittura, che utilizza luoghi d'elezione come Parigi in *Night and Day*, Isabelle Huppert di *In Another Country* o la stessa Jane Birkin di questo film, una figura che serve al regista quasi come prologo all'Almodóvar di *Gli amanti passeggeri* (lì con Antonio Banderas e Penélope Cruz) per aprire le infinite e mutevoli traiettorie (nello spazio e nella narrazione) di

una giovane ragazza sospesa tra il professore e regista, con cui ha una difficile relazione, la madre, un altro uomo che cerca di corteggiarla: quasi un balletto infinito nel quale lo sguardo di Hong Sang-soo, ancora una volta, sembra magicamente scomparire davanti a quello che sta inquadrando. Come se nulla fosse stato creato, eppure già pronto per essere ripreso.

E sempre di scarti, forse di un montato eliminato e poi ripreso, si alimenta il cinema di Steven Soderbergh. In *Side Effects*, attraverso la figura di Rooney Mara – possibile mutazione di quella di Gina Carano di *Knockout*. *Resa dei conti* o Sasha Grey di *The Girlfriend Experience* – si perde nelle zone grigie delle proprie allucinazioni, di una memoria/ricordo che forse gli sono appartenuti, forse no. Del folgorante ribaltamento dell'esperien-



Prince Avalanche





Gloria

za privata di *Magic Mike* (il passato spogliarellista di Channing Tatum riportato non attraverso se stesso ma un'altra figura, quindi ricreato, e in *Side Effects* quasi subito distrutto), c'è in comune un continuo depistamento, un andamento thriller totalmente inconsueto dove è lo stesso regista che detta la sua velocità al genere. Si tratta di un altro salto nel vuoto sempre più contagioso, personalità che si sdoppiano, poi quasi si moltiplicano nell'esito più vicino a De Palma di tutta l'opera di Soderbergh.

Perde fisicità e acquista rigore, invece, il cinema di Bruno Dumont con *Camille Claudel 1915*. L'anno indica l'inizio del personale calvario della scultrice francese, quando si

trovò rinchiusa in un manicomio nel Sud della Francia. Il regista si dirige, a tratti, dalla parti di Bresson (il modo in cui è filmata la lettera), ma lavora ancora sul corpo dei suoi interpreti, in questo caso Juliette Binoche, intrappolandola in uno spazio sempre più circoscritto e facendo sentire un'oppressione più autentica e meno esibita rispetto alla maggior parte della sua filmografia.

C'è sempre qualcosa di sé oltre a quello che si mostra. Come nel caso di Catherine Deneuve nel road-movie *Elle s'en va* di Emmanuelle Bercot, forse eccessivamente personalizzato ma pieno di momenti felici nel modo in cui prima fa ritrovare, e poi definitivamente fuggire le

tracce del passato del suo personaggio, che è forse il suo stesso passato. Oppure, in modo più evidente, con il cast non professionista di *An Episode in the Life of a Iron Picker* di Danis Tanovic (Gran Premio della Giuria), con un'ambiguità quasi scorretta nella contaminazione tra documentarismo e finzione. Oppure ancora riadattato, ma con una spinta decisiva oltre l'immedesimazione del personaggio di Paulina García (miglior attrice), del cileno *Gloria* di Sebastián Lelio, donna non più giovane e divorziata che vuole vivere intensamente la propria vita. Il film a volte è troppo indulgente nei confronti della sua protagonista, ma è capace comunque di creare un'empatia mai elaborata.



Echolot

# Forum

## Roberto Manassero

Il Forum della Berlinale sta diventando sempre più un festival dentro il festival. Per dimensioni, specie da quando esiste la versione sperimentale Expanded, ma anche e soprattutto per impostazione. Il Forum non è il più il fratello matto, la pecora nera della Berlinale, tra il Concorso e Panorama: è un festival in tutto e per tutto, con la sua parte, per l'appunto, sperimentale, la sua parte più tradizionale e narrativa, le sue inevitabili concessioni al documentario e i suoi film indefinibili, che non sai in quale categoria inserire e proprio per questo finiscono per conquistarti.

A nostra memoria, salvo qualche delusione (come il James Bening di *Stamplé Pass*, come sempre ineccepibile ma anche greve e vuoto, oppure il Nicolas Pereda, in coppia con Jacob Secher Schulsinger, di *Matar extraños*, dove il promettente regista messicano ripete la formula del suo capolavoro *El verano de Goliath*) è stata una delle edizioni migliori del Forum. A cominciare dal film più affascinante, il tedesco *Echolot* del regista greco Athanasios Karanikolas, una vera sorpresa, un film dall'aria modernissima nonostante ricordi l'avanguardia anni Sessanta, il dopo-nouvelle vague, il migliore Assayas, quello delle feste, della gioventù perduta, della vitalità giovane. Un film fatto dell'accumulo di volti e corpi di un gruppo di amici che si ritrova per commemorare un compagno suicida, ragazzi e ragazze dall'aria *hypster* (insopportabile,

ma molto cinematografica) che si installano in una casa, bevono, suonano, cantano, fanno sesso, si sfiorano la pelle e provano a comunicare in modo fisico il loro dolore. Il cinema è lì con loro, materico eppure attento alle sfumature delle emozioni, capace di stringere i corpi nell'inquadratura e di rendere i suoi personaggi i figli unici di un mondo sopravvissuto all'apocalisse.

Sempre dalla Grecia, che come spesso accade ha colto nella crisi gli spunti di una vitalità espressiva ammirevole, viene *Sto lyko* di Christina Koutospyrou e Aran Hughes, il racconto semidocumentario della vita di tre pastori nelle montagne dell'entroterra, padre e madre anziani e figlio matto. Tra l'oscurità degli interni e gli esterni nebbiosi della campagna greca, l'ironia dei protagonisti e la loro disperazione ricorda tanto Béla Tarr

quanto Ferreri: ma lo sguardo dei registi costruisce un film in continuo movimento, un saggio umanista che da antropologico si fa compassionevole e poi politico, a cogliere la tragedia di un mondo che ha tradito i suoi legami ancestrali con la terra.

Immerso in un'atmosfera anch'essa ancestrale, virata però in chiave mitologica, è il portoghese *A Batalha de Tabato* di João Viana, ambientato nella Guinea Bissau, terra dove migliaia di anni fa si dice siano nate l'agricoltura e il jazz, e ora, dopo il passato coloniale, costretta a vivere in una costante condizione di guerra civile. Rivendicando l'orgoglio delle proprie origine, *Batalha de Tabato* celebra lo spirito sciamanico della musica tribale, mette in scena una storia classica di sacrificio e trova la magia di un sguardo vergine che cerca nel cinema stesso, prima ancora che in un popolo, i segni della rinascita.

E se i ritmi trascinati della musica africana hanno uno spirito salvifico e aprono il dialogo tra carne e spirito, il rock malinconico del nostro tempo, distante da qualsiasi forma di mitologia, se non secolarizzata e minima, è ormai un devastante strumento di autoanalisi: per fortuna l'americano Matt Potterfield, nel suo terzo film *I Used to Be Darker*, non lo sfrutta come riverbero dei sentimenti dei personaggi – una coppia di musicisti di Baltimora che divorzia durante la visita della nipote diciottenne – ma la inserisce come parte del discorso, come personaggio in sé, filmando concerti, prove dal vivo e sfoghi solitari. La disperazione si stempera così nella dolcezza della musica e il film a poco a poco acquisisce un passo dolce, quasi naturalista che rende i personaggi dolorosamente credibili.

E la crisi di coppia è al centro anche del film narrativo più bello

visto al Forum, il cinese *Mo Sheng* di Quan Ling, diretto da una scrittrice al suo debutto e prodotto da Jia Zhangke. Sullo sfondo di una città soffocata dall'ossessione per il denaro e dalla frustrazione dei desideri, il film racconta il divorzio di un uomo e una donna divisi dal fallimento economico e da vecchi rancori mai sopiti. I sentimenti bruciano e distruggono, ma il film ha una misura tale da evitare il patetismo e regala un esempio splendente di cinema classico e realista, mosso dal semplice bisogno di raccontare la solitudine di due esseri umani e del mondo che li circonda.

Fin qui le cose migliori viste al Forum, delle quali faceva senza dubbio parte anche l'unico film italiano della sezione, *Materia Oscura*, documentario scarno e dolente nel quale Massimo D'Anolfi e Martina Parenti filmano il Poligono sperimentale del Salto di Quirra, base militare fondata nel 1956 che si estende nelle

regioni dell'Ogliastra e del Sarrabus, in Sardegna, e che per anni è stata zona di esperimenti missilistici. Montando materiale d'archivio di freddezza scientifica – conti alla rovescia, scie luminose, esplosioni, sibili di razzi – e filmando al tempo presente le macerie naturali e umane lasciate dagli esperimenti, i due registi si nascondono dapprima dietro uno sguardo attonito, poi virano in chiave umanista il loro lavoro, filmando con una distanza che diventa partecipazione i danni per chi continua a vivere nella zona, tra il sospetto di contaminazioni radioattive, la distanza del potere e della Storia e la tragedia di coltivazioni e allevamenti segnati dalla malattia. Un lavoro dall'intento orgogliosamente politico, nel quale il silenzio cela l'urlo di una terra alla quale si vuole rendere giustizia.

Roberto Manassero



*Materia Oscura*



Interior. Leather Bar

# Panorama

## Massimo Causo

Appunti dal Panorama, necessariamente frammentari e incongrui rispetto all'insieme di una sezione impossibile da seguire nella sua interezza, ma che non di meno rappresenta sempre più il contrappeso principale della Berlinale, capace in buona sostanza di reggere o inficiare l'esito complessivo del festival. Una sezione "all inclusive", la cui ambizione di rappresentare il cine-

ma in tutti i suoi stati espressivi e geografici si sposa con l'idea di rivolgersi a un pubblico ampio e di ampie vedute, che solo una metropoli moderna come Berlino può garantire e che, infatti, ha il compito di esprimere l'unico vero premio ufficiale della sezione. Nelle maglie della sua multiforme programmazione si assommano le direttive del cinema documentario più o meno d'avanguardia, i bagliori di cinematografie ai margini, i confini del queer cinema abbracciati trasversalmente dal premio di categoria Teddy Award, le istanze d'autore che esulano dalle dimensioni del Concorso tanto quanto dalle ricerche del

Forum. Quest'anno il colpo d'occhio complessivo è parso tendenzialmente più interessante rispetto ad altre edizioni, almeno nell'impatto complessivo di un programma che presentava intrecci attoriali d'autore tra James Franco e Joseph Gordon-Levitt, presenze autoriali di tendenza, presenze massicce di cinematografie interessanti. Non che tutte le promesse siano state poi mantenute alla prova della visione, ma questo è gioco fatale di qualsiasi festival portato a dover lavorare su larga scala.

L'idea di una sezione in transito negli scenari ideali offerti dai film programmati è di sicuro espressa alla perfezione dalla figura di

James Franco, che attraversava come attore/autore di se stesso ben tre opere del Panorama: *Interior. Leather Bar*, da lui diretto insieme a Travis Mathews, *Maladies* di Carter e *Lovelace* di Rob Epstein e Jeffrey Friedman. La triangolazione funzionava perfettamente sull'idea di un "divo" che sta scrivendo una sorta di elegia a corpo libero sulla caduta dell'aura attoriale e sulla cristallizzazione dell'idea autoriale ai margini di uno star system sempre più fantasmatico: il suo esibirsi come divo che governa e tradisce la propria immagine tra produzioni hollywoodiane e schegge impazzite di indipendentismo produttivo sta tracciando una mappa che di sicuro è prematuro tentare di leggere, ma il cammino che un film come *Interior. Leather Bar* suggerisce, in conseguenza delle prove da regista

di opere come *Sal e Francophrenia*, è già piuttosto evidente: Franco sta giocando con l'ambiguità dello statuto divistico e finzionale attuale, tenendosi in bilico sulla contrapposizione tra pubblico e privato sempre più portata a essere sovrapposta all'opposizione tra semblante e soggetto.

Atteso come esercizio di ricomposizione dell'immaginario perduto (e quindi cristallizzato nel mito) dei quaranta minuti di scena tagliata di *Cruising* di William Friedkin, *Interior. Leather Bar* è un ibrido finzionaldocumentario che lavora tutto sul setting del set perduto, piuttosto che sull'idea di ricostruire davvero le scene censurate: Franco e Mathews prendono Val Lauren (già Sal Mineo nel film di Franco) e lo espongono all'idea di interpretare il ruolo che fu di Al Pacino, rico-

struendo le scene hard girate da Friedkin. Ma in realtà tutto si limita al gioco di casting e alla posa in opera dell'idea di rigirare quelle scene, mentre il film ruota attorno alle interviste false/reali agli attori, ai fuoricena, al backstage che smaterializza il luogo stesso del filmare nella sua finzione.

Del resto, lo stesso *Maladies* di Carter lavora sul limite tra percezione e realtà della star, trovando in James Franco il punto di (dis)equilibrio nella storia di un ex attore di soap opera con velleità da scrittore. Mentre in direzione completamente opposta, quanto a rapporto tra realtà del set e incidenza del setting mentale, si muovono Rob Epstein e Jeffrey Friedman in *Lovelace* (dove Franco ha giusto un cameo nel ruolo di Hugh Hefner): ricostruendo prima la carriera da diva del porno



Lovelace

di Linda Lovelace e poi la sua vera vita da donna sfruttata da un marito violento, i due registi tirano a lucido le strategie del più classico biopic, forzandole però al doppio passo di un film che prima illustra l'immagine pubblica e solo poi mostra il dramma della verità. Un film né brutto né sbagliato, ma piuttosto diverso da ciò che ci si sarebbe aspettati da due autori che con i registri rievocativi avevano lavorato ben diversamente in *Howl*.

Il cinema che ritrova se stesso è, d'altronde, lo spettro nel quale Panorama s'è mosso anche altrove: alla base del fragile *Something in the Way* di Teddy Soeriaatmadja c'è, per esempio, la palese urgenza del trentanovenne regista indonesiano di proiettare nella Jakarta contemporanea la confusione del Travis Bickle di *Taxi Driver*. Come fosse un remake non dichiarato del film di Scorsese, questo dramma ai margini della metropoli indonesiana racconta la storia di un tassista drogato di pornografia, che cerca di salvare una prostituta dal suo fatale destino e trova nella frequentazione di una moschea e nelle prediche sulla moralità lo stimolo

all'esplosione di violenza finale. La curiosità offerta dallo scenario sociale indonesiano si esaurisce ben presto nella ripetitività delle scene e il sottotono della regia non trova vie d'uscite alla sostanziale inconsistenza dell'insieme.

Risuona invece delle altezze del cinema di Yılmaz Güney il notevole film turco *Soguk* (Cold) di Ugur Yücel, dramma che concentra nel confronto tra due fratelli dal carattere e dal destino contrapposti la narrazione dello scenario sociale e storico turco. La storia di un uomo che, dopo essersi sposato per dovere familiare, finisce per innamorarsi di una prostituta destinata a essere uccisa da suo fratello e dai suoi amici, è il nucleo drammatico di un'opera dal respiro classico, in cui però gli elementi culturali della tradizione turca vengono giocati con consapevolezza critica tutta güneyana: la plasticità delle scene e degli argomenti (la neve che livella nel freddo lo scenario, il tema della linea ferroviaria e del treno, i rapporti familiari da clan, la figura femminile sottomessa, il richiamo dell'altrove) trova riscontro in una regia profonda e consapevolmente

antimoderna, in cui la presenza del gruppo di prostitute russe si fa tramite di quella cechoviana vaghezza d'altrove esistenziale in cui si definisce il dramma psicologico e morale del protagonista.

Il dramma del raffronto tra istinto della coscienza e destino esistenziale è il nucleo attorno al quale si concretizza anche il protagonista di *Kashi-ggot* (Fatal), opera prima del trentenne sudcoreano Lee Don-ku. Qui un ragazzo cerca la sua strada verso la redenzione nella religione cattolica, ma in chiesa finisce col ritrovare proprio quella ragazza che anni addietro i suoi compagni avevano drogato e violentato, costringendolo a prender parte alla terribile bravata. L'impianto del film è a tesi morale, ma non ha la forza di raggiungere le altezze argomentative e psicologiche del cinema di Lee Chang-dong, cui evidentemente si rifà. Resta però un film sensibile e intenso, che tiene tesa la corda del dramma psicologico pur lavorando su personaggi ai quali manca una effettiva profondità caratteriale.

Massimo Causo

Sergio Arecco

# il cinema e il suo doppio

Lo trovi su

cinebuy.com, Amazon Kindle Store  
iBookstore, Ultimabooks.it, ibs.it  
bol.it, lafeltrinelli.it, mediaworld.it  
libreriauniversitaria.it e in molti altri store

Disponibile in pdf, epub, mobi



In vendita a € 6,90



dvd

# HALLUCINATION

(THE DAMNED, 1963)

di Joseph Losey

Sinister Film, 2013 - € 17,99

Oltre al danno, la beffa. Un distinto turista americano fa tappa con il suo yacht presso la ridente cittadina costiera inglese di Weymouth, Dorset (già sede di vacanza gradita a re Giorgio III, per questo omaggiato con una statua posta sul lungomare); passeggiando per la città, flirta con una ragazza, in realtà l'“esca” di un gruppo di teddy boys che lo attirano in una trappola per pestarlo di santa ragione e derubarlo del portafoglio. Soccorso da due passanti, che hanno tutta l'aria di essere militari in borghese, dal loro capo si sente dire con educato cinismo: «È tutta colpa dell'insensata violenza che voi americani avete portato dappertutto». È con questo ineffabile esempio di ospitalità turistica che si apre *Hallucination*, girato da Joseph Losey nei primi anni Sessanta, curiosa opera che con il suo aspetto da film di genere racconta uno dei più profondi e inquietanti apologhi visti al cinema sulla Guerra fredda e sulle paure legate alla minaccia nucleare.



Il tema della violenza è sempre stato al centro dell'interesse di Losey: violenza come sopraffazione, volontà di controllo e manipolazione, studiata e analizzata però dal regista preferibilmente nelle sue manifestazioni più sottili, psicologiche, immateriali, indirette. Una violenza non apertamente fisica, che si declina in diverse forme: quella istituzionalizzata (la macchina militare in *Per il re e per la*

*patria*, 1964), quella di classe (*Messaggero d'amore*, 1970), quella da individuo a individuo (*Il servo*, 1963; *L'incidente*, 1967), quella erotica e sentimentale (*Eva*, 1962). Più raramente, e soprattutto nel periodo americano (*Linciaggio*, 1950; *Sciacalli nell'ombra* e *La grande notte*, entrambi del 1951), Losey ha affrontato la violenza diretta, fisica, materiale; ma abitualmente il

## SONO USCITI IN DVD ANCHE:

*Amour* di Michael Haneke  
Cecchi Gori Home Video - € 17,99  
(Cineforum n. 519)

*Il comandante e la cicogna* di Silvio Soldini  
Warner Home Video - € 16,99  
(Cineforum n. 519)

*È stato il figlio* di Daniele Cipri  
Cecchi Gori Home Video - € 17,90  
(Cineforum n. 518)

*Killer Joe* di William Friedkin  
Cecchi Gori Home Video - € 17,99  
(Cineforum n. 519)

*Un sapore di ruggine e di ossa* di Jacques Audiard  
Rai Cinema/01 Distribution - € 17,99  
(Cineforum n. 519)

*Reality* di Matteo Garrone  
Rai Cinema/01 Distribution - € 14,99  
(Cineforum n. 518)



suo interesse si è focalizzato sulla violenza come si esprime nelle sue forme più velate e impalpabili.

In *Hallucination* Losey sembra voler mettere a confronto queste due facce della violenza: quella brutale, teppistica della banda di teddy boys capitanati da King (il giovanissimo Oliver Reed, caricato di un'aggressività nervosamente blasé che anticipa molto Alex e i suoi drughetti nella kubrickiana *Arancia meccanica*, 1971); quella sottile, marziale, pedagogica, financo "paterna" di Bernard (l'autorevole, pacato e spietato Alexander Knox, finissimo attore scozzese-canadese che appare in diversi altri film di Losey), il capo dei militari che dà la colpa di tutto alle mode importate da Oltreatlantico e si adopera con inesorabile spirito di responsabilità a creare una nuova generazione di cittadini postatomici. Vedendo il film, ci farete senz'altro caso: nella prima sequenza, King è vestito elegantemente con una giacca dello stesso tweed che veste anche Bernard: due personaggi complementari, due tipi di violenza diversi, ma appartenenti alla stessa medaglia.

La storia della nascita di *Hallucination* è singolare. Losey, reduce da due opere che pur potendosi annoverare fra le più riuscite del suo primo periodo inglese non hanno avuto granché successo al botteghino (*L'inchiesta dell'ispettore Morgan*, 1959; *Giungla di cemento*, 1960), accetta l'offerta di girare un film di genere, tratto da un romanzo di fantascienza di H.L. Lawrence. Produce la Hammer, in uno dei suoi periodici tentativi di diversificarsi dal filone gotico per il quale la casa è giustamente popolare. Il romanzo parla semplicemente di un gruppo



di bambini, rimasti accidentalmente radioattivi, che vengono tenuti nascosti dalle autorità militari allo scopo di diventare, nell'eventualità di una catastrofe nucleare, i cittadini del mondo di domani. Lo *script* di Ben Barzman, già collaboratore di Losey, e come lui *blacklisted* durante il maccartismo, è molto fedele al romanzo, ma non soddisfa il regista, che lo trova piatto e lo fa riscrivere dallo scrittore giamaicano Evan Jones, al suo esordio come sceneggiatore (è un felice incontro: per Losey, Jones scriverà poi *Eva*, *Per il re e per la patria* e *Modesty Blaise*, 1966).

È così, dunque, che Losey ed Evans rielaborano lo spunto dei bambini radioattivi e sviluppano una nuova sottotrama. Il nostro turista americano, dunque, è un ex assicuratore, reduce da un divorzio, di nome Simon Wells (Macdonald Carey, che per Losey era già stato stato il giornalista antirazzista di *Linciaggio*); nonostante l'aggressione, continua l'idillio con Joan (Shirley Anne Field), la ragazza-esca, e, per fuggire dalle ire e dalle gelosie del di lei



fratello King, se la porta via sul suo yacht. I due attraccano su di un tratto di costa non molto lontano, ma all'apparenza disabitato, dove passano la notte. Raggiunti da King, si rifugiano in una grotta nella scogliera, scoprendovi un sotterraneo dove vengono tenuti prigionieri, come in una sorta di

incrocio fra un rifugio antiatomico e una *public school*, alcuni bambini radioattivi; impietositi, vorrebbero farli fuggire, ma le autorità che tengono i piccoli in custodia, dirette dal funzionario Bernard, non sono della stessa opinione... Appartenente alla contemporanea famiglia di film (*Il giorno dopo la*

Chiara Poli  
**MANIACI seriali**  
 LE SERIE TV E I LORO FAN



Lo trovi su

cinebuy.com, Amazon Kindle Store  
 iBookstore, Ultimabooks.it, ibs.it  
 bol.it, lafeltrinelli.it, mediaworld.it  
 libreriauniversitaria.it e in molti altri store

Disponibile in pdf, epub, mobi

In vendita a € 6,90



*fine del mondo*, 1962; *Doctor Strangelove* e *A prova di errore*, entrambi del 1964; *Gli uccelli*, 1963, sia pure su di un piano più simbolico) che portano sullo schermo le paure legate all'era nucleare, *Hallucination* esplora e approfondisce l'argomento con lo stesso lucido, costruttivo pessimismo, ma narra anche strazianti storie di amore e frustrazione. L'amore di Simon per Joan, ostacolato dalla gelosia di King e dall'intromissione degli eventi; l'amore di King per la sorella, troppo possessivo per non essere velatamente incestuoso, e l'amicizia dello stesso per uno dei bambini, che cerca invano di far fuggire; l'amore di Freya (Viveca Lindfors), la scultrice che ama Bernard e allo stesso tempo vorrebbe la felicità dei bambini, ma soccombe alla ragione di Stato perché

ha saputo troppo; l'amore di Bernard per Freya, che tuttavia non gli impedisce, quando la responsabilità verso il suo lavoro lo richiede, di eliminarla personalmente, e quello dello stesso verso i bambini, per il futuro dei quali si adopera con innegabile e a suo modo affettuosa dedizione, senza però rendersi conto che così li costringe sotto una iperprotettiva cappa di terroristico autoritarismo.

Al senso di straniamento, di disperazione di queste storie, aggiungono il loro contributo l'aspra ambientazione scogliera del Dorset, le statue di Freya (opera della scultrice Elizabeth Frink: calchi pompeiani per un'era postatomica) e l'elicottero che dà la caccia ai fuggitivi: un "angelo della repressione" che tornerà ancora più sinistro e predatorio in un successivo film di

Losey, *Caccia sadica* (1970). Un'ultima parola meritano, *ça va sans dire*, i bambini: a differenza dei piccoli mostri, evocati dal titolo originale e protagonisti del quasi omonimo film di Wolf Rilla (*Il villaggio dei dannati*, 1960; ma Losey al posto di *The Damned* avrebbe preferito *The Brink*, il baratro), quelli di *Hallucination* sono vittime: il loro aspetto, identico a quello di qualsiasi loro coetaneo, lascia trasparire animi sensibili e dolenti (e tutti i piccoli attori che li interpretano sono bravissimi a rendere la loro sofferenza e il loro spaesamento). *Hallucination*, fra le altre cose, si unisce così a *Il ragazzo dai capelli verdi* (1948) e *Messaggero d'amore* per formare un'ideale trilogia pedagogica loseyana.

Arturo Invernici

# le lune del cinema

a cura di Nuccio Lodato

contedeluna@alice.it

## 1 FEBBRAIO

Festival di Roma in difficoltà organizzative e politiche. Il cda non ha potuto riunirsi: il rappresentante della Regione è dimissionario, quello della Provincia rappresenta un ente commissariato, il Comune è alla vigilia delle elezioni come la stessa Regione, perfino la Camera di Commercio vive la vigilia del rinnovo degli organismi dirigenti. Così il conto consuntivo 2012 è ancora suscettibile di approvazione, i dubbi sui quasi settecentomila euro che il Comune pare abbia “tagliato” verso fine anno sono tutt’altro che dissipati, e del bilancio di previsione 2013 neppure, di conseguenza, si parla.

## 5 FEBBRAIO 2013

L’AGIS, nel pieno della campagna elettorale, fa pervenire ai “candidati premier” e ai responsabili culturali dei partiti un documento di richieste: una normativa che riconosca la peculiarità dei lavoratori dello spettacolo (oltre duecentomila); certezza e aumento del FUS e coordinamento di tutte le risorse a disposizione; patto Stato-Regioni per l’utilizzazione dei fondi strutturali europei 2014-2020 anche per la cultura; guerra alla “pirateria”; revisione normativa fiscale a favore delle imprese; valorizzazione delle sale; sostegno all’imprenditoria giovanile e alla formazione.

## 5 FEBBRAIO 2013

Al festival di Berlino, James Franco presenta, nella sezione GBCB “Panorama del tempo”, *Interior: Leather Bar*, da lui realizzato con Travis Matthews, «una “ricostruzione” personalissima dei quaranta minuti che Friedkin fu costretto a tagliare da *Cruising*» (Piccino). Pressoché contemporaneamente, da noi, «Ciak» propone, nella sua nuova raccolta dvd, il film del 1980, dichiarandolo in nuova edizione finalmente integrale.

## 6 FEBBRAIO 2013

Stando ai dati Cinetel, il mese di gennaio ha fatto registrare un calo di presenze del ventitre per cento e di

incassi del ventiquattro per cento rispetto all’anno scorso. È il dato peggiore dell’ultimo quinquennio: rispetto al miglior gennaio (quello del 2011) il calo è del quarantasette per cento. Peggio che mai se ci si limita al cinema italiano: la sua quota mensile di mercato retrocede dal quarantotto al trentaquattro per cento, mentre statunitense sale dal trentadue al cinquantotto per cento. Venendo ai singoli film, invece, *La miglior offerta* di Tornatore ha contrastato validamente Tarantino: sette milioni e ottocentomila contro otto milioni e trecentomila. Ma i migliori dieci incassi del mese sono a loro volta inferiori del trentatre per cento ai corrispondenti 2012.



Attesa nel crepuscolo: Geoffrey Rush in *La migliore offerta* di Giuseppe Tornatore, film che ha fatto la sua egregia parte anche al botteghino.

## 13 FEBBRAIO 2013

Muore a Milano a 68 anni (vi era nato il 12 agosto 1944, sotto le bombe...) Gabriele Basilico, fotografo di fama mondiale. Architetto egli stesso e particolarmente versato agli scatti attinenti alla sua disciplina, all'ambiente e al paesaggio, «con le sue immagini, dalla controllata, consapevole tensione metafisica, egli ha efficacemente collaborato a presentare in questi ultimi anni il gusto *post modern*, rilevando visivamente alcune dimenticate architetture industriali e di periferia, rivalutate come reperti archeologici e fissate con un chiaroscuro intenso e una prospettiva sfuggente e basculata, nello stile sofisticato anni Trenta» (Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Bari 1986).

## 12 FEBBRAIO 2013

L'ultimo film di Jafar Panahi, *Pardé (Closed Curtain)*, realizzato con Kambozia Partovi, viene presentato a Berlino, dove il regista, tuttora detenuto in Iran, è anche membro della giuria, e viene pubblicamente rappresentato da un'eloquente sedia vuota.

## 15 FEBBRAIO 2013

Sky Cinema Cult HD presenta in anteprima *Girlfriend in a Coma* di Bill Emmott, dopo le polemiche attizzate dalla decisione di Giovanna Melandri di non programmarlo alla Galleria d'Arte Moderna di Roma da lei (tra altre, precedenti polemiche) neopresieduta, in concomitanza con la campagna elettorale, per presunta inopportunità del preteso antiberlusconismo del documentario. Lo daranno poi anche «L'Espresso» in streaming e poi la7 in prima serata; infine «Il Fatto quotidiano» allegherà il dvd. Lo spettatore volenteroso incrocerà gli appuntamenti, ma non potrà fare a meno di chiedersi: tutto qui?



Diari della motocicletta: un'immagine da *Il mio amico Ivan Lapshin* (1982) di Aleksei German, basato su di un romanzo di suo padre Yuri.

## 21 FEBBRAIO 2013

Muore a 72 anni Aleksei German, nato a Leningrado (allora San Pietroburgo si chiamava così...) il 20 luglio 1938. Figlio di un noto scrittore, assistente di Kosintzev, impegnato alla Lenfilm e anche in teatro, ha firmato in tutto sei lungometraggi, lasciando probabilmente incompiuto l'ultimo, *È dura essere un dio* (traduzione letterale), che si presume possa essere completato dal figlio per la prossima a Cannes. Un cineasta di problematica e vivida sutura tra lo sgretolarsi del breznevismo, che l'aveva inibito all'attività dal 1971, e l'avvento di Gorbaciov nel 1986. In Italia, grazie anche al generoso e reiterato contributo di "Fuoriorario", lo abbiamo conosciuto per i diversamente magnifici *Il mio amico Ivan Lapshin* (1982) e *Khroustaliov, ma voiture!* (1998).

## 24 FEBBRAIO 2013

*Il monello* con accompagnamento musicale dal vivo al Regio di Torino. Timothy Brock dirige, davanti a un teatro esauritissimo, l'orchestra Filarmonica 900, eseguendo la partitura originale di accompagnamento, composta dallo stesso Chaplin nel 1971, in occasione del cinquantenario dell'uscita del film.

## 25 FEBBRAIO 2013

Muore a Parigi a 84 anni Willy Rizzo, nato a Napoli nel 1928. Fotografo attivo nella capitale francese sin da giovanissimo, conosce un immediato successo internazionale con due memorabili reportages sul processo di Norimberga e la guerra in Tunisia, commissionatigli rispettivamente da «Point de vue» e «Life». Del 1949 il celebre ritratto di Churchill per la copertina di «Paris Match». Sposta i propri interessi sulla moda, prima dirigendo «Marie Claire» (1959), poi collaborando con «Vogue». Nel 1968 sposa Elsa Martinelli e rientra a Roma, dedicandosi al design, in particolare di arredamento. Di nuovo a Parigi col decennio successivo, continua a ritrarre i principali divi e divine, come aveva fatto per gran parte della carriera: da Cooper a Peck, da Fred Astaire a Gene Kelly, da Audrey Hepburn alla Loren, dalla "sua" Brigitte Bardot a Marilyn, che fu l'ultimo a riprendere nel luglio 1962, dalla Vitti alla Fonda, a Jack Nicholson.

## 26 FEBBRAIO 2013

Muore all'Aquila a 46 anni, per una meningite batterica originata da un'otite trascurata, Gabrielle Lucantonio, nata a Argenteuil nel 1966. Laureata in lettere moderne a Nanterre, critico musicale di «il manifesto» e del suo supplemento culturale «Alias», particolarmente versata in



Cretinetti e signora: Alberto Sordi e Franca Valeri si gustano il loro aperitivo, guardandosi teneramente negli occhi come fosse la prima volta, in *Il vedovo* (1959) di Dino Risi, musiche di Armando Trovajoli.

tema di musica da film, è stata collaboratrice di «Écran fantastique», di Francis Vanoye e di Antoine de Becque alle edizioni dei «Cahiers». Ha scritto volumi sul cinema horror, su Lars von Trier e ripetutamente su Dario Argento, fino a *Profondo rock* (2007). Curatrice di preziosi dvd per la RaroVideo (Godard, Von Trier, Chabrol, Vadim, Schroeder) e altre editrici (*Il cappotto* di Lattuada per Minerva Classic, ad esempio), animatrice culturale tanto rigorosa e competente quanto generosa e appassionata, è stata buona amica, anche per contiguità di interessi e ricerche, del “nostro” Ermanno Comuzio.

## 27 FEBBRAIO 2013

Il Senato degli Stati Uniti archivia le indagini aperte a gennaio nei confronti di Kathryn Bigelow e Marc Boal, regista e produttore di *Zero Dark Thirty*, sospettati di aver ottenuto per via illegale il possesso di documenti secretati dalla CIA. Il riferimento era in particolare alle scene di tortura che costellano il film prodotto dalla Sony sulla caccia a Bin Laden e la sua uccisione.

## 28 FEBBRAIO 2013

Personale di Keisuke Kinoshita (1912-1998), con un lievissimo ritardo sul centenario della nascita, all'Istituto Giapponese di Cultura di Roma, con un cartellone ricco di ben quattordici titoli.

## 28 FEBBRAIO 2013

Si riunisce infine il cda della Fondazione Cinema per Roma, che gestisce la Festa del Cinema, alle prese con il bilancio 2012. Alla riunione, presieduta da Paolo Ferrari, prende parte per la prima volta il neorappresentante

della Regione Lazio Leonardo Catarci, designato dalla presidente uscente Polverini in prorogatio, e che la cui nomina il fresco vincitore delle elezioni, Luca Zingaretti, ha già preannunciato di voler impugnare.

## 28 FEBBRAIO 2013

Con un'apposita mozione, il Consiglio comunale di Milano dà mandato alla giunta Pisapia di deliberare la riduzione dell'aliquota IMU per gli immobili ospitanti sale cinematografiche e teatrali. È una strada già battuta da altre città: Roma e Bologna, Belluno e Mantova. L'aliquota verrà portata dall'uno e zerosei per cento attuale allo zero e settantasei per cento. Questo, si legge nella mozione, cofirmata da consiglieri di maggioranza e di opposizione, «al fine di tutelare i luoghi di spettacolo perché possano svolgere al meglio la propria attività».

## 1° MARZO 2013

Anche Clint Eastwood, come molti altri sostenitori dello sconfitto repubblicano Romney nella recente campagna presidenziale statunitense, firma la petizione alla Corte Suprema per la legalizzazione dei matrimoni omosessuali, fiancheggiando in questo la linea programmatica del rieleto Obama. La suprema istanza giuridica dovrà infatti pronunciarsi, il 26 marzo, su di un ricorso presentato avverso il divieto di unione legalmente riconosciuta tra persone dello stesso sesso in California.



Sedi vacanti: Jeremy Irons negli abiti di Rodrigo Borgia, in arte papa Alessandro VI, nella serie tv *I Borgia* di Neil Jordan.

## 2 MARZO 2013

La consorte Maria Paola, dopo la cremazione, dà notizia della scomparsa, intervenuta qualche giorno prima a 95 anni, di Armando Trovajoli, nato a Roma il 21 luglio 1917. Jazzista di vaglia, tra i fondamentali pionieri del genere in Italia, ma anche diplomato a Santa Cecilia, ha legato il proprio nome soprattutto a canzoni di proverbiale popolarità, ma sempre assai eleganti, a cominciare da *Roma nun fa' la stupida stasera* di Rugantino (1978). Ma gli si debbono anche *Ciao Rudy!* (1966) con Mastroianni, *Aggiungi un posto a tavola*, *Accendiamo la lampada*, *Brava!* e altre canzoni come *Ciumachella de Trastevere* e *Nun je da' retta Roma*. Dagli anni Cinquanta ha cominciato un'intensissima e non sempre selettiva carriera di autore di colonne musicali per film: collaborazioni più "forti" e ricorrenti con Dino Risi (*Il vedovo*, *I mostri*, *I complessi*, *Operazione San Gennaro*, *Vedo nudo*, *Sessomatto*, *Profumo di donna*, *Giovani e belli*), Scola (*La congiuntura*, *L'arcidiavolo*, *Riusciranno i nostri eroi...?*, *Brutti, sporchi e cattivi*, *Che ora è*, *Dramma della gelosia...*, *C'eravamo tanto amati*, *Una giornata particolare*, *Passione d'amore*, *Il mondo nuovo*, *Ballando ballando*, *Maccheroni*, *La famiglia*, *Splendor*, *Il viaggio di capitano Fracassa*, *Mario, Maria e Mario*, *Romanzo di un giovane povero*, *La cena*, *Concorrenza sleale*, *Gente di Roma*), De Sica (*La ciociara*, *Boccaccio 70*, *Ieri oggi domani*), Luigi Comencini (*La tratta delle bianche*, *La mia signora*), e Bolognini (*La mia signora*, *Le fate*), Pietrangeli (*La visita*, *Le fate*), Festa Campanile (*Il marito è mio e l'ammazzo quando mi pare*, *Rugantino* film), Vicario (*Homo Eroticus*, *Sette uomini d'oro*, *Il grande colpo dei 7 uomini d'oro*), Salce (*Le fate*, *L'anatra all'arancia*), e per una volta, talora di nuovo limitatamente a episodi, De Santis, Monicelli, Tognazzi, Zampa, Puccini, Petri, Brass, Franco



Ritualità: Claudia Cardinale rende omaggio a Lee J. Cobb in una scena di *Il giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani.

Rossi, Luigi Filippo D'Amico, con altri ancora, e persino Ciukrai (*La vita è bella*, 1979).

## 2 MARZO 2013

In previsione degli ottant'anni di Luca Ronconi, che scoccheranno venerdì 8 (luniera tra sé gongolante senza rivelarne la ragione...), Gianfranco Capitta e il regista – mentre al teatro India si replica il suo ultimo allestimento, *In cerca d'autore*. *Studio sui Sei Personaggi* – presentano all'Argentina il loro libro *Teatro della conoscenza* (Laterza), un racconto del percorso creativo ronconiano, a tutt'oggi snodatosi attraverso centoventi allestimenti di prosa e oltre un centinaio di opere liriche. Il Teatro di Roma festeggerà il suo passato direttore proiettando l'indomani la videoregistrazione di *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cui faranno seguito, di nuovo all'India, quelle delle sue messinscena romane, dal *Pasticciaccio* al *Lear*, dai *Karamazov* a *Verso Peer Gynt*.

## 3 MARZO 2013

Luca Borgomeo, presidente dell'AIART (l'associazione che raggruppa i telespettatori cattolici) chiede a la7 di differire la programmazione della serie *I Borgia* di Neil Jordan, programmata per tutte le domeniche di marzo in prima serata, per non farle coincidere col delicato periodo intercorrente fra le dimissioni di Benedetto XVI, la sede vacante e il successivo conclave: «È un momento delicato per il Papato», motiva il presidente «e *I Borgia* è incentrato su torbide vicende della Chiesa del XV e XVI secolo. I credenti sono in grado di fare le debite distinzioni con la situazione odierna. Ma i non credenti o chi ha una cultura religiosa approssimativa possono fare lo stesso?». L'emittente della Telecom (cui è in procinto di subentrare, quanto a proprietà, Gianfranco Cairo) farà però orecchio da mercante.

## 4 MARZO 2013

A Roma, Villa Medici, incontro con Eugène Green e Pedro Costa, moderato da Clemence Cogitore, al termine della retrospettiva incrociata del filmmaker off francese e dello sperimentalista portoghese. Presentati, del primo, *Toutes les nuits*, *Les signes* e *Le monde vivant*; del secondo, *Ossos*, *Juventude em marcha!* E *Ne change rien*. Crocevia legittimato dall'esperienza francese di Costa e dal fatto che uno degli ultimi Green, *La religieuse portughes* (controllare il francese) è stato girato in terra lusitana.

## 6 MARZO 2013

Al Costanzi di Roma, prima di *I due Foscari* con la direzione di Riccardo Muti e la regia di Werner Herzog,

preceduta quattro giorni prima da un incontro col pubblico del regista, affiancato dal direttore artistico Alessio Vlad.

## 7 MARZO 2013

Muore a Roma a 91 anni Damiano Damiani, nato a Pasiano (Pordenone) il 23 luglio 1922. Dopo gli studi accademici a Brera, affronta una lunga gavetta come disegnatore di fumetti, autore di fotoromanzi, e dopo il trasferimento a Roma, aiuto regista e documentarista. Coltiva la pittura, interesse che diverrà prevalente, anche a livello pubblico, dopo il primo ventennio di carriera registica, quando la sua attività di direzione si sposterà prevalentemente dallo schermo al teleschermo. Che comincia con *Il rossetto* (1960) e prosegue, spigolando una selezione di titoli dagli oltre trenta film per il cinema e la tv da lui firmati, con *Il sicario* (1961), *L'isola di Arturo* (1962), *La rimpatriata* e *La noia* (1963), *Quién sabe?* (1967), *Il giorno della civetta* (1968), *La moglie più bella* (1970, con... la responsabilità dell'esordio di Ornella Muti), *Confessioni di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica* e *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* (1971), *Girolimoni – Il mostro di Roma* (1972), *Perché si uccide un magistrato* (1975), *L'avvertimento* (1980), *Amityville Possession* (1982), *Pizza Connection* (1985), *L'inchiesta* (1987), e in tv, soprattutto *La piovra* (1984), ma anche, tra l'altro, *Parole e sangue* (1982), *Il treno di Lenin* (1988), *Uomo di rispetto* (1993). È stato per il momento risarcito a usura in ogni sua spettanza dal magistrato e certosino lavoro di Alberto Pezzotta *Regia Damiano Damiani* (Cinemazero, Udine-Pordenone 2004).

## 9 MARZO 2013

Dopo la discussione decisione della direttrice Giovanna Melandri di rinviarne la "prima" alla GAM di Roma per ragioni di par condicio legate al suo presunto antiberlusconismo, e la contro-presentazione in streaming da parte di «L'Espresso», la7 programma in prima serata *A Girl in a Coma*, il film sull'Italia odierna realizzato dall'ex direttore dell'«Economist». Uscirà infine in dvd con «Il Fatto quotidiano». A parte la presenza cospicua dell'autore nel campo visivo, nulla che purtroppo gli spettatori italiani refrattari all'ipnosi non sapessero già a memoria.

## 9 MARZO 2013

Prima assoluta, a cura del Centro Ateneo e della Cineteca Nazionale del csc, nel cui ambito ne è avvenuto, da parte di Sergio Bruno, il ritrovamento, alla presenza del figlio Luca, di un inedito di Eduardo. *Monologo* è un frammento di film in bianco e nero (direttore della fotografia Aldo



*Le curé, son vélo et le carabinieri: don Matteo (Terence Hill) e il maresciallo Cecchini (Nino Frassica) si preparano al trasloco...*

Tonti) realizzato agli inizi degli anni Cinquanta. Al termine di una giornata di studio con Argentieri, Emanuele Bernardi, Ottai e Quarenghi, con la collaborazione della Fondazione De Filippo, la proiezione rivela un assolo eduardiano paragonabile a quello famoso di Pasquale Loiacono in *Questi fantasmi*, nel quale si ironizza anche sul piano Marshall e sulle ingerenze statunitensi nella vita italiana. Il che potrebbe avere a che fare con la lunga sparizione della breve pellicola.

## 11 MARZO 2013

Giovanna Cau compie novant'anni. L'«Avvocato» per eccellenza del cinema italiano, tre giorni prima, aveva potuto raccontarsi su Sky, grazie al documentario dedicate da Marco Spagnoli (*Giovanna Cau. Diversamente giovane*) con interviste a Scola, Lizzani, Montaldo, Jean Sorel, Virzì e l'ultima apparizione – postuma – di Tonino Guerra. Nonché una bellissima intervista di Paola Zanuttini, comparsa lo stesso giorno sul «Venerdì» di «Repubblica». Il privilegio accordato alla giornata internazionale della donna non è casuale: a guerra appena finita, Cau aveva dato vita, con Laura Ingrao, Rita Montagnana, Teresa Noce e Melina Scelba, a uno dei comitati che avrebbero ottenuto, da lì a poco più di un anno, il voto alle donne.

## 18 MARZO 2013

«Variety» dà anch'essa l'addio alla versione cartacea: da oggi sarà disponibile solo in edizione online.

## 20 MARZO 2013

Guerra tra Gubbio e – pare... – Spoleto per *Don Matteo*. La RAI, dopo un ininterrotto decennio eugubino (decennio: ma ci rendiamo conto? si tira a competere col *Medico in famiglia*...) sta per far partire, pur non avendolo ancora annunciato ufficialmente, nell'altra perla umbra la nona (ma ci rendiamo conto? la nona!) serie del "fortunato" programma. Comune e Diocesi, albergatori e commercianti, artigiani e cittadini comuni in guerra con la Lux dei Bernabei, produttrice. «Tutta cultura», avrebbe commentato il Frassica dei bei tempi.

## 21 MARZO 2013

Il Consiglio di Amministrazione della RAI, su proposta del direttore generale della società Luigi Gubitosi, nomina all'unanimità il nuovo cda di Rai Cinema, che risulta così composto: Nicola Claudio (presidente), Paolo Del Brocco (confermato amministratore delegato) e Costanza Esclapon, Vincenzo Mollica e Camillo Rossotto (consiglieri). È subito evidente, e d'altronde lo confermano i *curricula* rintracciabili in "rete", che il nuovo presidente e due dei tre consiglieri (fa eccezione Mollica, il quale conduce da tempo una rubrica cinematografica caratterizzata in senso giornalistico-salottiero) non hanno mai avuto nulla a che fare con il cinema. Con i tempi che corrono, la cosa non stupisce più di tanto: ormai non servono più competenze ed esperienza speci-

fiche per operare in campi – qual è quello cinematografico – connotati da un alto tasso di specificità, sia culturale, sia economico-industriale; ormai basta il titolo, tanto generico quanto abusato, di "tecnico" e l'affidabilità al potere di turno per entrare nel novero degli "esperti a prescindere". [lopedeluna]

## 21 MARZO 2013

Muore a Roma, all'età di 86 anni, Giancarlo Zagni, nato a Bologna il 4 novembre 1926. Come regista teatrale esordisce felicemente nel 1949 alla Soffitta di Bologna, quindi è assistente di Luchino Visconti in teatro e aiuto dello stesso nel film *Senso* (1954). Proprio sul set di quest'ultimo conosce Alida Valli, di cui sarà compagno di vita e di lavoro per oltre dodici anni, sinché non subentra l'attrice israeliana Daliah (Dalia) Lahav, la futura moglie. Attivo in teatro, con alterne fortune, a più riprese, al cinema dirige *La bellezza di Ippolita* (1962), il misconosciuto *A la salida* (1963, in Messico, da Pirandello, con la Valli), i meno fortunati *Testa di rapa* (1966) e *Candy e il suo pazzo mondo* (1968, assieme a Christian Marquand). In seguito sarà magna pars nell'amministrazione del cinema pubblico (Italnoleggio ed Ente Gestione Cinema), per ritirarsi infine nella sua accogliente villa di Mentana. Lo si può vedere nel film di Pupi Avati *Festival* (1996). Ciao, Giancarlo, e un abbraccio a Dalia. [lopedeluna]

# FEDERAZIONE ITALIANA CINEFORUM

La Federazione Italiana Cineforum (FIC) raggruppa in tutta Italia numerosi cineforum e cineclub. La FIC organizza corsi, seminari e convegni, distribuisce film classici e inediti, fornisce consulenze, cura la pubblicazione della rivista «Cineforum» e di altri prodotti editoriali di cultura cinematografica.

Per informazioni su come fondare un cineforum e sulle modalità di adesione alla FIC ci si può rivolgere alla Segreteria – Sede operativa di Bergamo, tel. 035 361361 (da lunedì a venerdì 9.30-13.00, mercoledì e giovedì 9.30-13.00, 15.00-18.30) o via e-mail [info@cineforum-fic.com](mailto:info@cineforum-fic.com). I cineforum di nuova costituzione possono richiedere gratuitamente, nel primo anno di associazione, due film distribuiti dalla FIC e dalla Lab80 Film (via Pignolo, 123 IT - 24121 Bergamo, tel. 035 342239, fax 035 341255, [info@lab80.it](mailto:info@lab80.it)). A cinque membri di ogni nuovo cineforum viene mandata in omaggio per un anno la rivista «Cineforum». Tutti i cineforum affiliati ricevono la rivista «Cineforum», ottengono a prezzi speciali i film della cineteca della FIC e del listino della Lab80 Film, hanno la possibilità di partecipare a convegni, corsi, mostre e festival del cinema.

Il comitato centrale della FIC, per il triennio 2011-2014, è composto da Ermanno Alpini (Arezzo), Chiara Boffelli (Bergamo), Gianluigi Bozza (presidente, Trento), Maurizio Cau (vicepresidente, Rovereto, TN), Bruno Fornara (Omegna, VB), Raffaella Leonardi (Oleggio, NO), Cristina Lilli (Bergamo), Roberto Marchiori (Legnago, VR), Adriano Piccardi (Bergamo), Walter Pigato (Nove, VI), Jurij Razza (Robbiate, LC), Roberto Santagostino (Tortona, AL), Angelo Signorelli (vicepresidente, Bergamo), Enrico Zaninetti (segretario, Novara).

Sono sindaci revisori dei conti e probiviri: Dino Chiriatti (Roma), Roberto Figazzolo (Pavia), Pierpaolo Loffreda (Pesaro), Giuseppe Puglisi (Ragusa), Piergiorgio Rauzi (Trento), Leo Rossi (Caerano San Marco, TV), Claudio Scarpelli (Reggio Calabria), Tonino Turchi (Pesaro), Daniela Vincenzi (Bergamo), Sergio Zampogna (Bergamo).

I dati forniti dai sottoscrittori degli abbonamenti vengono utilizzati esclusivamente per l'invio della pubblicazione e non vengono ceduti a terzi per alcun motivo.

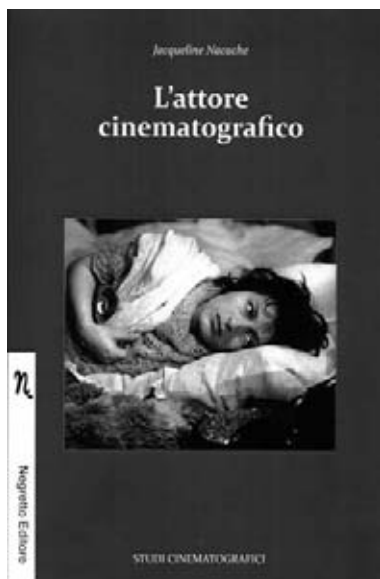
SEGRETERIA FIC: [info@cineforum-fic.com](mailto:info@cineforum-fic.com) - [www.cineforum-fic.com](http://www.cineforum-fic.com) - tel. 035 361361 da lunedì a venerdì 9.30-13.00, mercoledì e giovedì 9.30-13.00, 15.00-18.30



Jacqueline Nacache  
**L'ATTORE  
 CINEMATOGRAFICO**

Negretto Editore, Mantova 2012  
 pp. 200 - € 16,00

Il lavoro di Jacqueline Nacache si pone come obbiettivo dichiarato quello di «costruire attorno all'attore un terreno legittimo di riflessione». Terreno che si allarga a partire dai fondamentali stabiliti dalla riflessione greco antica ma che poi ci riporta immediatamente alle questioni novecentesche e al confronto cinema/teatro che per molti aspetti e molto tempo ha angustiato ogni



possibile dissertazione sullo statuto dell'interpretazione cinematografica. I soggetti di riferimento sono americani e francesi, ma la questione dell'attore cinematografico, in un intreccio ragionato fra storia del mezzo espressivo ed evoluzione degli studi critici su questa figura sfuggente e spesso controversa, viene trattata con modalità e ripartizioni in grado di illuminarne gli aspetti più generali.

Attori e registi (relazione problematica...), attori e presenza scenica, attori cinematografici come fantasmi e frammenti, il rapporto tra attori e oggetti nell'inquadratura (tutti gli elementi dell'inquadratura, in realtà recitano, e il dettaglio dello straccio che Asta Nielsen getta a terra è in quel momento interprete altrettanto e forse più della diva stessa). Particolarmente interessante è poi la sezione in cui la Nacache ragiona sul rapporto attore/modello: Sternberg, Hitchcock, Bresson, Pasolini hanno ovviamente cose da dire non molto lusinghiere, ma per fortuna la magia dell'incontro, la voglia di lavorare con finezza e sfumature resiste e prolifera nel lavoro di moltissimi registi. Senza dimenticare la categoria degli attori-registi: Eastwood, Lewis, Moretti...

La recitazione *fisica*, il gesto. Dopo aver analizzato le caratteristiche

dell'approccio russo sovietico a un'idea d'attore che è il portato prima di tutto di un'idea di cinema, non può mancare Hollywood. L'evoluzione dalle origini al Metodo: il mestiere dell'attore nel contesto hollywoodiano fornisce senza dubbio materiale importante per concludere che, in definitiva, si è arrivati a un punto in cui tutti questi elementi si fondono in performances che testimoniano la continua attenzione del cinema sul rapporto inscindibile tra il proprio dispositivo di rappresentazione e questa presenza ingombrante e affascinante che lo influenza in tanti modi.

Un libro meditato, sostenuto da una scrittura esauriente quanto accessibile e coinvolgente, che aggiunge il suo contributo al "cantiere in corso" degli studi pubblicati in questi ultimi anni sull'argomento.

*Adriano Piccardi*

Dario Edoardo Viganò  
**LA MASCHERA  
 DEL POTERE**

**Carisma e leadership  
 nel cinema**

Ed. Ente dello Spettacolo, Roma  
 2012 - pp. 131 - € 12,00

Dario Edoardo Viganò  
**IL VATICANO II  
E LA COMUNICAZIONE**

**Una rinnovata storia  
tra Vangelo e società**

Ed. Paoline - pp. 223  
(+ dvd con i documentari *Concilio Ecumenico Vaticano II, Nella gloria di San Pietro, Cronaca con l'obiettivo, Radar*) - € 22,00

Di fronte a una perdita progressiva di spessore e di autorevolezza della politica spetta proprio alla rappresentazione sullo schermo, piccolo o grande, il compito di sintetizzarla, spiegarla, raccontarla. Né è un caso che in anni recenti si siano moltiplicati gli esempi di film che hanno scelto di concentrarsi sulle "maschere" dei personaggi più noti della politica nazionale e internazionale, dallo "spericolato" e pittoresco Andreotti di *Il Divo* alla Thatcher di *The Iron Lady*.

Donde l'opportunità di un autentico manuale del cinema politico, o più correttamente sulle modalità attraverso cui lo schermo mutua i volti e le prassi dalla politica contemporanea, come *La maschera del potere* di Dario Edoardo Viganò, che analizza sistematicamente non soltanto il panorama italiano, ma anche di quello inglese e statunitense, insistendo appunto sul binomio cinema e politica a partire dalla forma visibile del potere, a misura o a dismisura d'uomo, non di rado "umoristico", in accezione pirandelliana: «Un potere senza volto», scrive l'autore «capace di indossare molteplici maschere che gli permettono di valicare limiti corporei spazio-temporali, ma che – come aveva intuito Pirandello – aderendo perfettamente al volto, costringono in una "forma", distruggono ogni energia e imprigio-

nano il vitalismo dell'essere umano nelle contraddizioni dell'apparenza». Sembrerebbe un'impresa impossibile quella di condensare un argomento così complesso e articolato, storicamente e geograficamente, con inevitabili implicazioni sul piano ideologico, sociologico, morale ed estetico, eppure il pregio della scrittura di Viganò consiste proprio nella capacità di dar conto di una materia ampia con immediatezza, precisione, scorrevolezza e rigore intellettuale, senza pregiudizi né preclusioni. Partendo inoltre da una constatazione importante, di ordine didattico-pedagogico, su cui varrebbe la pena oggi di interrogarsi con il dovuto senso di responsabilità, e che giustifica l'utilità – per non dire l'urgenza – di impostare l'analisi in questo caso del potere politico a partire dal discorso filmico, visto che «mai fortuna maggiore ha arriso alle letture trasversali applicate al cinema. I film ormai sono come delle coperte di Linus inseribili in ogni dissertazione». Inseguendo l'idea in valore assoluto di un potere/leadership che si maschera o si serve di maschere per far fronte alla propria indicibilità, impresentabilità, invisibilità, e che spesso non occorre neanche tanto inventare o accentuare in chiave grottesca, essendo già bell'e pronte sulla scena politica reale recente o pregressa. Pronte cioè per essere restituite in quadro, nei film, in cui si consuma l'effetto realistico ma anche l'esercizio impietoso, critico e terapeutico della demistificazione.

Diverso è il discorso affrontato sempre da Viganò, che in questo caso gioca più in casa, in *Il Vaticano II e la comunicazione*, in cui si ripercorre l'iter del Concilio Ecumenico Vaticano II – dal 1962 al 1965, indetto da papa Giovanni XXIII – in una chiave specifica e mirata, quella del settore delle comunicazioni di massa, così importante per ridisegnare anche l'identità e

il progetto pastorale della Chiesa cattolica in un momento di svolta determinante effettivamente universale.

Analizzando i limiti accanto alle prospettive di uno dei nove decreti conciliari, l'*Inter mirifica* del 1963, l'autore disponendo di una documentazione ricca e spesso inedita (comprendente quattro documentari d'epoca riprodotti nel prezioso dvd allegato in collaborazione con l'Istituto Luce) si muove anche in questo secondo testo con la sicurezza dello storico, con un occhio di riguardo al cinema, che guarda oltre il territorio di riferimento e di appartenenza contribuendo ancora una volta con spirito anche pungente (si pensi a ciò che scriveva nei suoi diari padre Roberto Tucci, direttore della «Civiltà Cattolica», sui curiali) a far luce su anni chiave di trasformazioni e di superamento delle categorie anguste dello scontro ideologico che concorrono a dar ragione a Pasolini, che non a caso nel 1964 apre il *Vangelo secondo Matteo* con la celebre didascalia: «Questo film è dedicato alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII».

Anton Giulio Mancino



# Cineforum in libreria

- Librerie Feltrinelli** • Corso Garibaldi, 35 • ANCONA  
**La Feltrinelli Libri e Musica** • Via Melo, 119 • BARI  
**Libreria Fassi – Articolo 21** • Largo Rezzara, 4/6 • BERGAMO  
**Libreria IBS** • Via XX Settembre, 78/80 • BERGAMO  
**Libreria Palomar** • Via A. Maj 10/1 • BERGAMO  
**Feltrinelli International** • Via Zamboni, 7/B • BOLOGNA  
**Libreria di Cinema, Teatro e Musica** • Via Mentana, 1/C • BOLOGNA  
**Libreria IBS** • Via Rizzoli, 18 • BOLOGNA  
**Librerie Feltrinelli** • Piazza Ravennana, 1 • BOLOGNA  
**Librerie Feltrinelli** • Via dei Mille, 12/A/B/C • BOLOGNA  
**La Feltrinelli Libri e Musica** • Corso Zanardelli, 3 • BRESCIA  
**Librerie Feltrinelli** • Corso Trieste, 7 • CASERTA  
**La Feltrinelli Libri e Musica** • Via Etnea, 283/287 • CATANIA  
**Libreria del Cinema** • Via Mentana, 15/D • COMO  
**Libreria IBS** • Piazza Trento/Trieste (Palazzo S. Crispino) • FERRARA  
**Librerie Feltrinelli** • Via Garibaldi, 30/A • FERRARA  
**Libreria IBS** • Via Dei Cerretani, 16/R • FIRENZE  
**Librerie Feltrinelli** • Via Dei Cerretani, 30/32R • FIRENZE  
**Libreria Feltrinelli** • Piazza Aurelio Saffi, 38/43 • FORLÌ (FC)  
**La Feltrinelli Libri e Musica S.r.l.** • Via Ceccardi, 16/24 rossi • GENOVA  
**Libreria Feltrinelli** • Via Di Franco, 12 • LIVORNO  
**La Feltrinelli Libri** • Corso Della Repubblica, 4/6 • MACERATA  
**Libreria IBS** • Via Verdi, 50 • MANTOVA  
**Feltrinelli Libri e Musica** • Piazza XXVII Ottobre, 1 • MESTRE (VE)  
**Anteo Service** • Via Milazzo, 9 • MILANO
- La Feltrinelli Libri e Musica** • Corso Buenos Aires, 33/35 • MILANO  
**La Feltrinelli Libri e Musica** • Piazza Piemonte, 1 • MILANO  
**Libreria Popolare di Via Tadino** • Via Tadino, 18 • MILANO  
**Librerie Feltrinelli** • Via Manzoni, 12 • MILANO  
**Librerie Feltrinelli Duomo** • Via Foscolo, 1/3 • MILANO  
**Librerie Feltrinelli XXII Marzo** • Corso XXII Marzo, 4 • MILANO  
**Libreria dello Spettacolo** • Via Terraggio, 11 • MILANO  
**Joo Distribuzione** • Via Argelati, 35 • MILANO  
**Librerie Feltrinelli** • Via Cesare Battisti, 17 • MODENA  
**La Feltrinelli Libri e Musica** • Via Cappella Vecchia, 3 • NAPOLI  
**Librerie Feltrinelli** • Via T. D'Aquino, 70 • NAPOLI  
**La Feltrinelli Express** • Varco Corso A. Lucci (interno Stazione FS) • NAPOLI  
**Libreria IBS** • Corso Italia, 21 • NAPOLI  
**Librerie Feltrinelli** • Via San Francesco, 7 • PADOVA  
**Broadway Libreria dello Spettacolo** • Via Rosolino Pilo, 18 • PALERMO  
**La Feltrinelli Libri e Musica** • Strada Farini, 17 • PARMA  
**L'Altra Libreria S.a.s.** • Via U. Rocchi, 3 • PERUGIA  
**Libreria Grande di Calzetti e Mariucci** • Via Della Valtiera, 229/L/P PERUGIA (Ponte San Giovanni)  
**Librerie Feltrinelli** • Via Trento (angolo via Milano) • PESCARA  
**Librerie Feltrinelli** • Corso Italia, 50 • PISA  
**Librerie Feltrinelli** • Via Diaz, 14 • RAVENNA  
**Edicola Cartolibreria Via Roma 21** • Via Roma, 21/B • REGGIO EMILIA  
**Notorius Cinelibreria di Giovanardi Luca** • Vicolo Trivelli, 2/E • REGGIO EMILIA  
**Sante Vincenzi Soc. Coop. Sociale** • Via Vincenzi, 13/A • REGGIO EMILIA  
**Librerie Feltrinelli Rimini** • Largo Giulio Cesare, 4 • RIMINI  
**Altroquando** • Via Del Governo Vecchio • ROMA  
**La Feltrinelli Libri e Musica** • Largo di Torre Argentina, 5/10 • ROMA  
**Libreria IBS** • Via Modena, 6 • ROMA  
**Librerie Feltrinelli** • Via V.E. Orlando, 78/81 • ROMA  
**La Feltrinelli Libri e Musica** • Corso V. Emanuele, 230 • SALERNO  
**Libreria Internazionale Koinè** • Via Roma, 137 • SASSARI  
**Librerie Feltrinelli** • Via Banchi di Sopra, 64/66 • SIENA  
**La Feltrinelli Libri e Musica** • Piazza Comitato Liberazione Nazionale, 251 • TORINO  
**Librerie Feltrinelli** • Piazza Castello, 19 • TORINO  
**Libreria Comunardi di Barsi Paolo** • Via Bogino, 2 • TORINO  
**Libreria Namasté** • Via Emilia, 105 • TORTONA (AL)  
**La Rivisteria S.n.c.** • Via San Vigilio, 23 • TRENTO  
**Librerie Feltrinelli** • Via Canova, 2 • TREVISO  
**Libreria Einaudi di Paolo Deganutti** • Via Coroneo, 1 • TRIESTE  
**Libreria Friuli S.a.s. di GianCarlo Rosso** • Via dei Rizzanti, 1 • UDINE  
**Librerie Feltrinelli** • Corso Aldo Moro, 3 • VARESE  
**La Feltrinelli Libri e Musica** • Via Quattro Spade, 2 • VERONA  
**Galla Libreria** • Corso Palladio, 11 • VICENZA

Per maggiori informazioni consulta il sito [www.cineforum.it](http://www.cineforum.it)



TRA I FILM DEL PROSSIMO NUMERO  
***LA CITTÀ IDEALE***  
***SU RE***